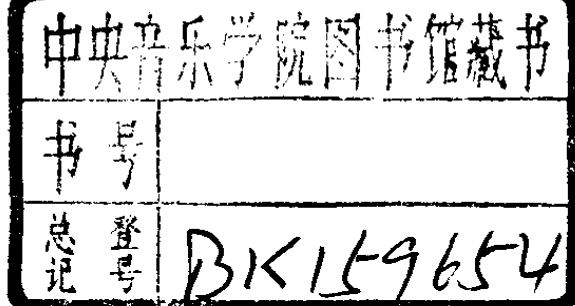


目　录

一　贝多芬是一位什么样的音乐家

我曾经问过很多人："听到贝多芬的名字你有何感想？"大多数人回答："很难理解"、"很激昂"、"很严肃"，等等。有一位打击乐手说："贝多芬的音乐最难演奏。"这位乐手在德国留学时，德国的老师曾郑重地对他说过，应该好好地学习贝多芬的音乐。贝多芬的音乐真的如此之难吗？其实，评价贝多芬的音乐，不能从演奏技术的层面来判断难易，因为，就现今演奏技能水平来看，贝多芬的音乐在演奏上并不十分难，它难在音乐内容的表现上。

对于钢琴演奏家来说，凭现在的演奏技术，即使演奏贝多芬的后期作品（作品 106 号除外）也不算很难，但就音乐内容来说的确很难。于是，人们对贝多芬的音乐有了这样的共同评价，即演奏家不能轻松地演奏，听众也不能轻松地欣赏。有的人甚至说：贝多芬是一个一生都未曾笑过的人（意即其音乐严肃而不能使人轻松）。总之，贝多芬的音乐给人一种难以理解的印象，贝多芬本人则是一个令人敬而远之的作曲家。虽然贝多芬已过世 170 多年了，但今天我们谈起他，还是有那样的印象。贝多芬的音乐初演之时给人的巨大冲击感，让当时的听众更难以理解。当时留下来的批评文章即可证实。对于贝多芬来说，这些批评或许难以接受，然而，低格调、否

定性占多数的评价却是事实。这些评价包括：

第一，技术上难度过高，以至于无法演奏。声乐上高音过高，难以演唱，需要重新改写。特别是第五交响乐中第二乐章的低音大提琴难度过高，导致演奏必定失败，等等。

第二，音乐创作的构思和主题旋律太极端，激烈，很粗野，是爆发性的、非自然性的、毫无意义及粗俗的音乐。

第三，音乐中有很多“违反规律”的现象，转调的方式很怪异，音乐构思东拼西凑，相互间没有有机的联系。

但是，笔者认为贝多芬是决定后世音乐方向的先驱者，是后世音乐家的楷模，上述的负面评论正表现出一位先驱者在开创一个新时代时所具有的独创性。贝多芬是把19世纪、20世纪的浪漫派音乐，从娱乐性沙龙音乐转变为一种真正的艺术音乐的音乐家。说到这里，需要解释一下艺术究竟是什么的问题，艺术不是作为实用存在的手段，而是人类精神生活存在的产物。因此艺术音乐也就不是只为教会、戏剧、舞蹈乃至社会交往而实用的“机会音乐”(Gebrauchenmusik)。艺术音乐的存在有其自律性，也有其无目的性。用一个较难理解的术语来解释，是和“绝对者”(Das Absolute)直接结合的东西。简而言之，艺术音乐是要用认真的态度老老实实来听的音乐。

贝多芬认为音乐是“艺术”，所以，他的音乐的本质就变得难以听懂，而且听起来并不轻松。

作为艺术音乐必须要有独创的个性。贝多芬之前的音乐(到莫扎特为止)，表现个性的很少。例如，莫扎特和克里斯琴·巴赫(Christian Bach)的音乐，听起来很难区别。但自贝多芬以后，至少被认为是一流作曲家的音乐都有了自己的个性，听起来各有特点，比如，肖邦的音乐绝对不会被误听

为其他音乐家的作品。

为了表现音乐的个性，贝多芬在各方面都下了很大功夫。首先，在他最擅长的钢琴音乐方面作了尝试，接下来把他的创造性扩展到室内乐、管弦乐方面。在形式和表现技术上，他也做了一些新的探索：如新音乐表现方法的发明；音乐主题与整体构思的联系；转调法；音乐展开法；乐器法和音色法(Kolorit)；音乐的形式和构成等等，很多方面都有其独特个性，所以，音乐能够表现的宽度、深度及表现范围更为扩大，注入了激情、紧迫力，听起来就觉得不那么轻松了。所以，贝多芬实现了音乐的质的转变，即从王侯贵族的娱乐性沙龙音乐转为知性的、教养层认真欣赏的音乐。

贝多芬认为，艺术音乐的中心是器乐，是绝对音乐，因此，他把以前的娱乐性歌剧、教会音乐、实用性声乐、舞蹈音乐，转变为交响乐、弦乐四重奏、钢琴奏鸣曲等主要形式，音乐的中心实际上也由意大利转移到了德国。此外，艺术音乐作为“作品”的概念已经形成，音乐从此再也不是用完就扔掉的消费品，而具有了作为“作品”可以永远保存起来的价值。一些保留曲目，必要时可以重新演奏，这不能不说是音乐史上的革命。要知道，在贝多芬以前只有“当时音乐”，(即当时演奏，过时不用)，演奏以前的音乐（古代音乐或“过时”的音乐）很少很少，巴赫或海顿创作的上百首清唱剧（康塔塔 Cantata）或交响乐，演奏（唱）一次后即不再使用就证明了这一点。在交响乐创作方面，贝多芬与万海尔(Vanhal）和海顿相比，其作品可谓少之又少，仅 9 首，而万海尔和海顿的交响乐作品都在 100 首以上。如果这些交响乐不能以“作品”的形式保存和重复演奏，贝多芬可算是一个“不称职”的音乐家。

在交响乐的写作上，莫扎特可以说是贝多芬的前辈，他的作品有难度，是复杂深沉的艺术音乐的创始。从莫扎特开始，音乐表现上有了一定深度，如“小调问题”及“用慢板表现问题”等等。艺术音乐不仅仅是技法或乐音方面的巧妙组合，而且是让人们精神向上，使人们更有知性，更有教养。

贝多芬是把音乐转变为艺术的音乐家，他的音乐有个性、有难度，需要认真地品味，他为后世的音乐家们沿着“艺术”音乐路线进行创作奠定了基础。同时，贝多芬之前的音乐也因被用“艺术”的眼光加以发掘、整理、研究，被人们重新认识，而成为新的保留曲目。

为了发展这种难度很高的艺术音乐，贝多芬的继承者们认真地进行创作，与此同时，也有一部分作曲家开始从事轻音乐的创作，所以浪漫派音乐开始向两个方向发展，代表人物分别为奥芬巴赫（Offenbach）和约翰·施特劳斯（Johann Strauss）。

先进的意大利、法国及新兴的德国以外的欧洲周边国家及音乐后进国家，对民族音乐的重视开始抬头，并从艺术音乐中吸取精华，与民族音乐相结合，使 20 世纪的音乐出现了多样化现象，音乐的价值观也随之多元化。不仅不同社会之音乐呈多样化，就是同一社会的音乐也变得多层次化，似乎音乐进入了一个无秩序的状态，这一现象的发生即始自贝多芬的艺术音乐。

二 当时针对“命运”交响曲的批评

——不被理解之处正是贝多芬独创性之所在

贝多芬是有“艺术”意识的音乐家，要理解他那具有个性、具有超前意识的音乐是需要一个时间过程的，我们不妨看一看贝多芬代表作“命运”交响曲初演时受到的批评。这个作品于1808年12月22日在维也纳初演，连当时的柏林宫廷乐长莱赫尔特（Reichard）那样一流的音乐家也不能理解，他的批评意见概括起来有以下几点：

（1）音乐太长。（笔者注：对莱赫尔特来说，由于其不能理解这一作品而有厌倦心理，加上当时的乐队演奏水平太拙劣，更加强了厌倦情绪而觉得音乐太长。）

（2）音乐构思太芜杂，是不同音乐构思的混杂。（笔者注：多样性音乐构思的接连出现，似一种无序的罗列，殊不知这就是贝多芬同以前音乐不同的地方。）

（3）演奏难度太大，尤其是大提琴部分不可能演奏。（笔者注：一是贝多芬的要求超出了当时的演奏水平，二是演奏练习时间太少。）

（4）音乐风格不文雅，很粗野，有挑战性、冲击性，情绪易变，不能称之为音乐。（笔者注：贝多芬的音乐给当时优美、恬静的典型音乐风格带来了激情和新的表现内容。）

（5）作曲技法离轨，曲式结构和转调方法都很奇怪。（笔者注：如上述，贝多芬的音乐内容，必定要以新的音乐形式相匹配，所以有新的作曲技法。）

（6）人为因素太多，无视规则。（笔者注：同 4、5 项相关内容，于批评者来说，这涉及到的是一个音乐形式上的问题。）

对于贝多芬来说，像这样严厉的批评很多，但正是在这种否定性的批评中，隐现了贝多芬音乐的独创性，即批评者所指出的当时音乐领域不存在的东西，正是贝多芬音乐独创性之所在。莱赫尔特提出的几项具体批评意见，对分析贝多芬的独创性很具意义。

首先，关于音乐太长的问题。音乐的长短有主观性和相对性。《命运》交响曲演奏时间大约是 35 分钟。确实，海顿或莫扎特的交响曲均未超过 30 分钟，所以平均加长了 5 分钟。为便于参考，现根据日本“音乐之友社”出版的《名曲解说全集》资料，将交响曲演奏时间排列如下：（见下页图）

有趣的是，贝多芬第二交响曲的演奏时间也是 35 分钟，按道理说也有时间太长的问题，但是由于第二交响曲易于被人理解接受，人们也就不觉得时间太长。换句话说，“命运”交响曲的所谓时间太长的问题，不是因为演奏时间上的绝对长度，而是因不能理解而产生的厌倦情绪使人们在心理上觉得它时间太长了。另外要分析的是，贝多芬为什么要把自己音乐的时间加长了呢？

表 1　交响曲的演奏时间（单位：分钟）

海　顿 Haydn 1792～1794（作品年代）		莫扎特 Mozart 1778～1790（作品年代）		贝多芬 Beethoven 1800～1824（作品年代）		舒伯特 Schubert 1815～1828（作品年代）		门德尔松 Mendelssohn 1824～1841（作品年代）	
号码	时间	号码	时间	号码	时间	号码	时间	号码	时间
93	26	30	18	1	28	1	32	1	30
94	24	32	8	2	35	2	35	2	70
95	25	33	20	3	49	3	27	3	39
96	25	34	20	4	37	4	29	4	28
97	26	35	25	5	35	5	27	5	30
98	30	36	27	6	46	6	28		
99	29	38	26	7	37	8	22	韦伯 Weber	
100	28	39	27	8	26	9	46	（作曲年代）	
101	28	40	26	9	71			1806～1807	
102	26	41	30					号码	时间
103	30							1	24
104	29							2	25

例如：奏鸣曲式的第一乐章中，先前没有的“经过主题”（Episode Theme）由于引用了“展开部”而得到充实，“尾部”（Coda）作为第二展开部而作了扩大。对于不理解这一音乐而厌倦的人来说，这一音乐是太长了，但对贝多芬来说，音乐时间的加长，实际上是为了增加艺术表现力。

1809 年 2 月 9 日，莱赫尔特听了莱比锡布店（Leipzig，Gewandhaus）交响乐团演奏的“命运”之后，在 4 月 12 日写的评论文章里没有涉及乐曲的长度问题，倒是说“保守的人也能接受”，“有独创的吸引力”等等。仅仅在一个多月之后，

莱赫尔特对“命运”就有了这样新的理解，这不能不说与演奏水平的好坏有很大的关系。但对于贝多芬独创的表现方法及表现技术，莱赫尔特依然持有不能理解的守旧看法：“不同演奏构思的混杂”，“演奏不应该有冲击性，情绪变化太大”，“像暴风雨般的爆发”，等等。过了一段时间，歌德(Goethe）听了“命运”也说道：“不能被感动，只是受到震惊。”卡斯特里（Castelli）的日记里也作了这样的记载：“（这个曲子）不能演奏，不能理解，（听到最初一部分后）音乐厅一下子都空了。”除了音乐的长度外，我们再来仔细研究一下贝多芬的音乐在哪些方面有所创新。首先，我们看一看贝多芬在乐曲结构上的独创性。

以第一乐章为例，“展开部”和“结尾部”比海顿或莫扎特更为充实。“呈示部”和“再现部”为同样的长度是可以理解的，可在这部作品中，呈示部、展开部、再现部和结尾部几乎为同样的长度。海顿和莫扎特的交响曲一般展开部较短，结尾部更短。贝多芬的音乐中这些部位不仅长，而且乐曲的材料也更充实、丰富。从乐曲形态上我们可以看到，呈示部、展开部、再现部、结尾部四部分在小节长度上几乎保持一致，见下表（数字为小节数目）：

表 2　第五交响曲第一乐章

结构部位	起止小节数目	小节总数
呈示部	1-124	124 小节
展开部	125-247	123 小节
再现部	248-374	127 小节
结尾部	375-502	128 小节

表 3　展开部结构图示

起止小节数目		乐曲材料
①	125-179	第一主题中心展开
②	179-195	第二主题中心展开
③	195-248	第一主题的 A 部分的展开，接着 B 部分的展开，再现 A 部分展开（乐曲材料之 A、B 见谱例一，下同）

表 4　结尾部结构图示

起止小节数目		小节总数	乐曲材料
①	374-397	24	第一主题的 A 部分展开
②	398-438	41	第二主题的导入部分展开
③	439-478	39	第二主题自由展开
④	478-502	25	第一主题的 A 部分中心展开

另外，从第一乐章两个主题的联系和展开的表现方式中可以看到，贝多芬在音乐材料的组织和运用上作了深入仔细的研究，下了很大功夫。下面的谱例中可清楚地看到两个主题既有机地相互联系着，又各自相对独立地发展变化：

第一主题

0 3 3 3　1 -　|0 2 2 2　7 -　‖

(A)　(B)　(A)　(B)

第二主题

0 5 5 5 | 1 - | 2 - | 5 - ‖（第二主题前奏部分与第一主题共通部分）

5 1 | 7 1 | 2 6 | 6 5 ‖ （第二主题本体部分）

5 1 | . . . 2 | . 5 ‖（第二主题前奏部分和本体部分共通部分）

下面，我们再从乐曲的高难度技术问题演奏上，看看贝多芬的独创性。

贝多芬音乐的演奏技术难度确实很大，例如，第二乐章的 114 小节以后的部分，第三乐章的中间段落（141 小节以后），大提琴和低音大提琴声部的演奏速度快、难度高。但是，这一技法的使用增加了音乐的迫力和张力，产生了奇特的效果。演奏技术发展应该是与时代同步的，以前的低音大提琴和大提琴已形成固有演奏习惯，可贝多芬却把两者分别开来，在作曲技术上进行了创新改革。今天看来，演奏这些当初被认为“不能演奏”的高难度部分，不是不能演奏，但仍觉得有一定的难度，可见贝多芬在那个时代的超前性。

其他方面如音乐结尾的表现方法等也受到了批评。著名的宫廷乐长弗雷德里克（Friedrich）、大王乐团的乐长莱赫尔特也因为不能理解当时没有采用过的新的音乐表现方法而感到迷惑。其后，一流的音乐家史博（Spohr，1784～1859）也对贝多芬的音乐感到迷惑而提出批评，他在他的《自传》中谈到 1815 年在慕尼黑听贝多芬第五交响曲的印象时有四点批评：①不符合古典形式的规则，特别是第一乐章主题交响曲的序章没有风格；②多次重复，令人厌倦；③低音大提琴的演奏乐段不仅难度大而且时间长；④无意义的喧噪，使好

的地方也受到了干扰。他说到:“作为贝多芬的音乐指挥,我在维也纳听过多次,在慕尼黑的演奏效果比想象的还要强烈,演奏时有辉煌庞大的气氛。但我对这首作品的评价没有改变,即这首交响曲虽然有很多独创之美,但是缺少古典作品的风格。虽然主题较短容易被理解,对位法的展开方法也很好,与这一乐章的其他各主题配合得也很巧妙,慢板的乐章(第二乐章)有很美的乐句,音乐的进行和转调法运用也很充实,但是重复较多使人有厌倦感。诙谐曲(Scherzo 第三乐章)部分有非常浪漫的色彩,但是中间低音大提琴乐段不仅速度过快,而且也过长,末章(第四乐章)无意义的喧噪,我认为是乐章中最好的部分,对诙谐曲的成功起到了很好的效果,但遗憾的是一次又一次的喧噪,将诙谐曲部分非常好的印象给抹杀了。”

仔细地分析莱赫尔特和史博对贝多芬音乐的批评,笔者将之整理归纳为如下几点,实际上,这几点受批评之处正是贝多芬独创的新音乐表现方法:

(1)第一乐章的开头很强烈,印象深刻,保守的音乐家认为没有古典风格的品位,同样第四乐章开头的进行曲也过于热情激烈。这正是贝多芬音乐之前没有的新的音乐构思。

(2)多次反复,使他们感到厌倦的地方分别是第一乐章的开头(11-15 小节);第二乐章第二主题(23-26 小节)以及第四乐章的开头主题(1-8 小节)和再现的部分(207-214 小节)。其实,这些当初被认为厌倦的地方正是现在人们认为最优秀的地方。

(3)由低音大提琴演奏难度高、时间长的乐段(第二乐章 114-123 小节和第三乐章 141 之后),由于其速度快、演奏难度高,这一部分充满了紧张和扣人心弦之感,这也正是贝

多芬音乐独创的地方。

(4) 他们认为“喧噪”的部分(第四乐章的开头主题)正是现在人们最喜爱的高潮部分。

(5) 他们认为“奇怪”的转调是理所当然的，因为贝多芬采用了独创的二度和三度转调法，这一点稍后再详细论述，此处仅举一例，即第二乐章的 25 小节到 31 小节出现的突然性转调(降 A 大调转入 C 大调)。

(6) 贝多芬人为地改变了以往的曲式规则。例如，第二乐章的变奏曲形式中混入奏鸣曲形式，是贝多芬独创性音乐之所在。他独创了从来没有的音乐规则，把变奏曲形式加以融和，成为后来浪漫派作曲家们效仿的一种表现方法。

表 5

起止小节数目		小节总数	乐曲材料
①	1-49	49	2 个主题的呈示(普通变奏曲的主题只有一个)
②	50-98	49	2 个主题变奏
③	99-123	25	第 1 主题的三次变奏(没有第 2 主题变奏)
④	124-184	61	展开部 2 个主题的展开(用小调)
⑤	185-205	21	主题再现部(只用第 1 主题)
⑥	206-247	42	结尾部(第一主题的展开)

三　有关贝多芬音乐的批评及贝多芬音乐的独创性

——贝多芬音乐独创性的源泉

对于贝多芬音乐的批评并非仅仅针对“第五交响曲”，下面我罗列对贝多芬代表交响曲的部分批评。首先是针对第一交响曲的批评，这个作品于 1800 年 4 月 2 日在维也纳首演，当时的批评如下：

（1）音乐构思的艺术性很强，但构思过于新奇、芜杂。(笔者注：他们的本意是指责音乐构思太繁琐，没有统一性。)

（2）管乐器使用过多，失去了交响乐器的品位，感到滑稽。(当时，管乐器和打击乐器一般被认为是下品乐器。)

第一点批评类似于对贝多芬第五交响曲的批评，称其过于新奇，使保守的人们的耳朵感到异常。第二点批评是对贝多芬音乐的乐队编制感兴趣，当时的交响曲乐器编制是以弦乐器为中心，管乐器是辅助乐器，贝多芬则把管乐器和打击乐器进行了有效的使用，使后来者都模仿这种乐器编排形式，发展了管弦乐曲。在这一方面，贝多芬是后世的先驱者。

但是，第一交响曲初演后不到两年，1802 年发表的年鉴对贝多芬的这一交响曲即有了新的评价：“构成、形式、展开上都有令人惊异的美。这部作品很有秩序，旋律进行快乐而且丰富，但并不过分。整个作品可以同莫扎特和海顿的作品相媲美。”特别是克瑞切曼（Kretzschmer）竟也毫不吝啬地赞美道：“单纯，明快，古典文化之最高、最后的交响曲。”

贝多芬第二交响乐首演于 1803 年 4 月 5 日，当时对之有如下批评：

（1）新颖独创的音乐构思，充满了活力。

（2）乐器法很有效果，使音乐展开得很丰富。

（3）音乐太长，转调较之通常使用的转调关系为远。

从上述第一点批评可以清楚地看到，批评家们对贝多芬音乐的理解进步了，第二点批评表明观众已习惯贝多芬的乐器法，是理解性的批评。第三点关于音乐长度和转调关系的批评及表现出不理解很有意思。认为音乐过长，或许是对贝多芬的乐曲构成法不理解；而贝多芬音乐的二度、三度之远关系转调，是传统音乐中罕见的，因此，经过传统训练的耳朵听后会有奇异感。

贝多芬第三交响乐初演于 1805 年 4 月 7 日，对此批评如何呢？详见如下：

（1）使用了难度很高的演奏技术。

（2）乐曲过长，没有统一性。（当时人们的生活很悠闲，音乐节奏也很慢。贝多芬的音乐由其自己指挥演奏约需 1 小时，现在标准演奏时间仅 47 分钟左右。）

(3) 夸张、奇特的表现方法引人注目。

上述批评中，再次出现了“技术上有难度”、“音乐过长”的问题，由此可以明显地看出批评家对贝多芬的音乐语言不能理解的困惑，即使像车尔尼（Czerny）这样受贝多芬信任的高徒也说：“贝多芬违反和声学原理（平行五度进行）的音乐效果很美，但是一度的和音和五度的和音同时使用则不能允许（第一乐章的 394 小节至 395 小节）”。深谙音乐理论并受过专业训练的人听了贝多芬的音乐也有异样的感觉。此外，和车尔尼并驾齐驱的另一贝多芬的高徒李斯（Ries）也说：“圆号在再现部进入第一主题前过早演奏。”对于此一批评，贝多芬对李斯很长时间没有原谅。这就是贝多芬打破当时的常规所创造出来并大胆使用的新的音乐语言。

概括言之，当时对贝多芬音乐的批评可分为如下几类：

第一类，赞许性的评论。如有称“贝多芬的音乐是杰作，即使现在不被喜欢，听习惯之后一定会被理解，200 年以后也有价值。”

第二类，反对性的批评。“贝多芬奇怪的音乐没有任何价值。”如对其第三交响曲的批评就有如下几点：

(1) 音乐构思过于芜杂。（笔者：没有统一感）

(2) 奇怪的转调。（笔者：这里指曲中二度、三度的远关系转调）

(3) 杂乱无章的音乐要素并列。（笔者：同于第 1 点批评）

(4) 主题乐句的结尾低音不自然。（笔者：第一乐章的第 7 小节）

(5) 不应该同时使用三把圆号。（笔者：此前只使用两把

圆号）

（6）赋格曲部分的进行曲没有秩序，没有结合力。（笔者：第四乐章所使用的贝多芬对位法）

（7）缺乏单纯的高贵性。（笔者：全乐章没有古典风格的意思）

在持反对意见的批评家看来，“天才不是创作奇怪的东西，天才应创作崇高的东西。”贝多芬煞费苦心创作出来的新东西，没有音乐本质中（指古典音乐）“高贵的东西”，违反了规则，是徒劳的创作。

第三类，中性的批评。认为“贝多芬音乐有很多美的地方，但音乐缺乏一贯性。”不能令人满意的地方体现在：

（1）音乐过长，音乐专家们都感到厌烦。

（2）贝多芬应该提供像交响曲第一、第二，作品第十六（木管五重奏曲）、第二十（木管八重奏曲）这样的作品。

实际上，批评家们对贝多芬的音乐中好的、有趣的部分是充分肯定的，而对于那些与他们的常识不相符、不能理解的地方，他们感到困惑而提出了批评。在第三交响曲初演时，批评家们已经像理解第一交响曲和第二交响曲那样有所进步，只是对第三交响曲中新奇的地方还不能理解。

综上所述，可见贝多芬是一位前所未有的尝试开拓音乐表现之宽度、向新音乐表现之可能性挑战的音乐家。这种新音乐表现方法的使用连当时一流的音乐家的耳朵也跟不上。那么，贝多芬所苦苦追求的新的音乐表现方法是些什么呢？我们不妨在此作一归结：

（1）生动的乐器法使用，给音乐以丰富的音色与表现，对音乐表现之可能性做出了史无前例的探索与实践。

（2）音乐构想丰富，一改传统音乐的单一性而追求音乐情感上的多样变化。

（3）转调、和声和对位法的创新，加强了音乐的紧张感、迫力感。

（4）新颖、高难度的演奏技术开发，给音乐注入了活力，增强了音乐的紧张感和迫力感。

（5）曲式构成上的创新，音乐加长，内容丰富充实，拓宽了音乐表现之广度。

贝多芬的交响曲初演时几乎都受到了批评，这也与演奏上的难度要求和演奏者演奏水平拙劣有关，而其中最根本的原因是贝多芬之前的超前音乐表现不断登台出现，招致了“没有品位，很粗野”这样的批评。贝多芬的音乐独创性的核心，是给音乐以力量和迫力，使其充满紧张、热情、悲怆、诙谐和洒脱，从而增加了音乐的高度和深度；贝多芬打破了传统音乐的表现常规，开拓了音乐表现更广阔的领域，从而确立了真正的“艺术”音乐。

那么，是什么原因使贝多芬不安于当时的音乐状况、而敢于做前人没有做的事情呢？这是一个关系到贝多芬音乐观（思想）的问题，也就是音乐是什么、音乐应该怎样做的根本性问题。贝多芬的音乐实现了他自己的音乐美学、音乐哲学的信念。怎样做才能实现这一信念？怎样做才能使自己脑海里描绘的理想音乐变为现实？这是贝多芬时常苦苦思索、努力探求的。下面，我将从如下几个方面对贝多芬的音乐观念作出解释与分析：

（1）贝多芬的音乐观是怎样的？与当时存在的音乐观有何不同？

（2）这种音乐观是如何形成的？

（3）新的独创性的音乐表现语言之开发（此点作为贝多芬的独创性在后面详细讨论）。

这个根本性问题的解答，始于贝多芬学习音乐的时期，也就是贝多芬在波恩的时期。在波恩，贝多芬受到了尼菲（Neefe）、舒乃特尔（Schneider）、布瑞宁（Breuning）三人的影响。波恩时期是贝多芬音乐的萌芽时期，此后逐渐发展，巩固。当然，具体音乐的形成是需要一定过程的。

首先分析一下贝多芬的音乐观。

贝多芬的音乐思想同以往的音乐家是有根本区别的，以往音乐的快乐、优雅、中庸、单纯、高贵的风格是显而易见的。贝多芬的音乐不仅快乐、优雅，其思想更加激昂，力求震动人们的灵魂。换句话说，贝多芬把古典主义的音乐观转换成了浪漫主义的音乐观。贝多芬的音乐追求的是直接听“绝对者的声音”。贝多芬有这样的名言：“从痛苦到欢乐”，“从美到善”，“音乐比哲学有更高的启示”。这也是浪漫派音乐观的代表名言。音乐不仅停留在快乐、欣慰的层次，人类应该用音乐同“绝对者”接近，音乐应该是到达“善”的艺术。因此，贝多芬的音乐很认真，很激昂，有强烈的紧张感，甚至达到令人害怕的程度。为了创作出这样的音乐，以往轻松、悠闲或者舒缓、快乐的音乐表现方法和音乐语言在此不适用了。当然，那种根据即兴演奏而记谱下来的音乐更是不管用，必须经过反复推敲、仔细研究。正因为如此，创作这样的音乐就必须追求与之相适应的新的音乐表现方法。

接着要分析的是，贝多芬这样的音乐观是在什么时候、什么地点、怎样形成的？贝多芬成人以后仍在音乐大都市维也

纳学习。听力变坏后对人生和世界观有了更深的思考，这与他音乐观的形成密切相关。但贝多芬的这种音乐观早在他接受严格的音乐训练时期，即贝多芬自11岁在波恩做宫廷工作时就已经打下了基础，波恩时期是贝多芬音乐的萌芽时期。在波恩，他受到了尼菲、舒乃特尔、布瑞宁三人的影响：

（1）尼菲

贝多芬在波恩工作时，正是选帝侯由弗雷德里克（Maximilian Friedrich）到弗朗茨（Maximilian Franz）转换时期（1784）。他们都是所谓"启蒙君主"，弗朗茨是神圣罗马帝国的启蒙君主约瑟夫二世（Josef Ⅱ）最小的弟弟。启蒙主义思想是什么呢？如果说与贝多芬的音乐有关，以下两点关系最为重要：第一，宗教的宽容；第二，共和主义思想。首先论述一下与尼菲关系密切的"宗教的宽容"思想。波恩宫廷的宗教本来是旧教（Catholic），但是信奉启蒙主义思想的选帝侯很宽容，旧教、新教（Protestant）都允许信奉。新教卡尔文（Calvin）派的尼菲被宫廷招入（当然，在当时的波恩宫廷，尼菲的招入受到强烈的反对），选帝侯不顾周围人的反对，选用尼菲作为管风琴演奏家。选帝侯这一举动对贝多芬来说是很有意义的，因为不久后贝多芬即开始跟尼菲先生学习音乐（那个时候贝多芬11岁）。师从尼菲先生，对贝多芬一生都有重要的影响。贝多芬不但学习了管风琴和古典钢琴（Clavichord）的演奏法、作曲法、音乐理论，最重要的是学习了北德国乐派的风格。这个风格是在"感情美学"那样的哲学思想的基础之上形成的音乐。尼菲同其他只有音乐技术能力的音乐家不一样，他是大学出身的有修养的音乐家，他一有机会便向年幼的贝多芬传授"音乐不仅仅是听起来快乐的东西，

音乐应该是震撼心灵、给人予感情上的巨大刺激、使人们走向‘善’的艺术”。就这样，贝多芬从幼年开始就学习了疾风般波澜壮阔之浪漫的感情美学，并在这个音乐观的基础上进行了实践。13 岁的时候，贝多芬在尼菲的帮助下出版了“选帝侯奏鸣曲”第二号（WoO 47-2）。我们可以通过他成年后的作品 57《热情奏鸣曲》感觉到，贝多芬激昂、热情的音乐是从那个时候萌生的。

尼菲对贝多芬的影响，不只限于对音乐的态度，也表现在音乐技法方面，贝多芬不仅学到了古典钢琴和管风琴的演奏技术（贝多芬后来曾代替尼菲作为职业的教堂管风琴演奏家），而且还将古典钢琴和管风琴的连音演奏法（legato）用到了音乐创作中。另外，贝多芬还学习了巴赫的《平均律钢琴曲集》，音乐的立体感、深度及 24 个调子都掌握了。据贝多芬的钢琴弟子车尔尼说，贝多芬的钢琴演奏同莫扎特的风格截然不同。像莫扎特那样的神童 25 岁之后在维也纳受舒威顿（Van Swieten）影响之下才对巴赫的音乐作了体验，而贝多芬在尼菲的帮助下，童年时代就已经全面地掌握了巴赫的音乐。一般认为，贝多芬的对位法和多声部的风格是后期形成的。其实，贝多芬的音乐从初期就明显的有这种特征，并且吸收了巴赫音乐对位法的全部精华，24 个调性广泛自由地使用，音乐的表现幅度加大，力量加强，如此等等，尼菲对贝多芬的巨大影响就不言而喻了。

下面再次总结一下贝多芬从尼菲学习之所得：

①音乐美学、音乐观方面，认为音乐不只是为了快乐，音乐是艺术。

②管风琴、古典钢琴（Clavichord）的学习，确立钢琴音

乐以及音乐表现之“连音演奏法”的基础，同时，断奏意识也明显加强了。

③通过教材向巴赫父子学习，在此学习基础上，增强了音乐的深度与激情，使其成为保留曲目。

④为了使巴赫的平均律成为保留曲目，贝多芬背诵乐谱并能够自由地移调，而且在理论学习之前就已经掌握了“对位构成法”。

⑤平均律的学习，贝多芬能够自由地在24个调上移调，转调。从此，音乐家们不但使用少数的大调，包括小调在内的全部调都可以自由地使用而且成为日常化。

⑥贝多芬有在教会做弥撒时演奏管风琴、在剧场演奏古钢琴（Cembalo）、以及在管弦乐团演奏中提琴的经验，可以说他是著名的即兴演奏家，再加上贝多芬的“对位法”手法和“调”的自由使用，成为他即兴演奏后再进行作曲的重要要素。

贝多芬的音乐不是一般所说的牵强附会的人为制作的东西，没有掌握如泉水一样自然流淌的音乐的人是不能即兴演奏的，贝多芬自然流淌的音乐与以前音乐家的性质不同，他的音乐更充满活力，更洋溢着激情。

（2）舒乃特尔

启蒙主义和贝多芬音乐之关系的另一个焦点是“共和主义思想”。本来，共和主义思想和君主制是水火不相容的，但是当时宫廷内的选帝侯弗朗茨信奉“共和思想”（当时这种思想在有教养的进步贵族中很流行），宫廷人对这种思想也很矛盾。1794年，宫廷因为其他原因崩溃，在维也纳留学的贝多芬无处可去，于是他一生留在了维也纳，一直到死。

弗朗茨在波恩设立了大学，并邀请舒乃特尔教授任教，这位教授是法国大革命时有名的最左翼过激的雅各宾派成员。贝多芬作为一名旁听生进入了充满这种教育思想的大学，在大学内外受到了舒乃特尔教授的教育与熏陶。具体学习情况如何现在已经不太清楚了，但是“共和主义思想”伴随了他的一生。此外，受这位先生的影响，贝多芬一直对古希腊文学（舒乃特尔的专业本来是古希腊文学）也有很大的兴趣。舒乃特尔教授曾劝贝多芬作曲，海顿看了贝多芬所作之曲后决定让他到维也纳去留学的事实，就清楚证明了这一点。贝多芬所作的“约瑟夫二世死之悼念康塔塔”（WoO 87），称赞了这个伟大启蒙君主的业绩。正如后世的勃拉姆斯（Brahms）的音乐那样，贝多芬晚年所作的《庄严弥撒曲》（Op 123）和第九交响曲等一些作品，决定了庄严、郑重音乐的发展方向，这一开端对于音乐来说是极为重要的。

舒乃特尔教授决定了贝多芬将来的音乐发展方向，进一步确立了贝多芬在尼菲基础之上的“艺术”音乐观，具体地表现在具有古希腊教养和共和思想内容的作品的出现。这些作品包括：作品 43“普罗米修斯的创造物”（Prometheus）、序曲作品 62“克立呕澜”（Coriolan）、作品 84“爱格蒙特”（Egmont）等等。贝多芬惟一的歌剧作品 72“菲德里奥”（Fidelio）也属此类作品。其共通的思想是“从痛苦到欢乐”；人必须屈服于命运，忍耐……遇到机遇敢于战斗，则一定会夺取胜利。

“英雄”、“命运”、“合唱”等贝多芬的代表作正是贝多芬思想的具体体现。舒乃特尔教授和法国革命共存，他是最过激的左派雅各宾派成员，后来他投身革命走上了断头台，是一个行动派人物。十八九岁的贝多芬因尊敬舒乃特尔的思想

而接受了他的影响，其音乐也就充满了激情、迫力和能量，这是贝多芬音乐的特征。“命运”交响曲的最后乐章是法国革命的象征，即所谓攻占巴士底（Bastille）狱大游行的象征，贝多芬是在脑海里浮现着对恩师之怀念的同时，进行这首曲子创作的。

舒乃特尔的激情是以反王侯贵族的中层阶级的感情为根本，这种感情的迸发，在贝多芬的音乐中得到了具体表现。

（3）布瑞宁一家

尼菲的“感情美学”和舒乃特尔的“共和主义思想”为贝多芬的音乐奠定了革命激情的基础。此外，在波恩时贝多芬还受到另一个人的重要影响，他是贝多芬音乐生涯中的营养和源泉。贝多芬在维也纳的后期发表的认真的、踏实的、知性的理想主义作品，受到了中产阶层的很高评价，这一基础是贝多芬在波恩贵族布瑞宁家里奠定的。布瑞宁家族是下层启蒙贵族，是一个革新的、知性的、有教养的家庭。贝多芬住在布瑞宁家里，并同布瑞宁的孩子们一道学习英国文学、德国文学及德国哲学和历史等，学习范围很广，使贝多芬集贵族教养于一身。因为贝多芬有了这样的教养，不但他的音乐，就连他本人也同样受到贵族、上流中产阶级的欢迎。具体表现在音乐作品上，贝多芬选用了当时的文豪歌德和格林（Colin）的作品为题材；在歌剧中，莫扎特“唐璜”式的“轻浮”、“好色”之徒不见了，取而代之的是像“菲德里奥”（Fidelio）那样追求真正夫妻相爱及为爱情而献身的人物。正因为这些，贝多芬的音乐是最早的真正有知性，有教养性的音乐。又如在第九交响曲里，贝多芬采用了席勒（Schiller）的诗，从这里也可以看出其与布瑞宁家的文学沙龙有很大的关系。

贝多芬进入布瑞宁家庭同医生威格拉（Wegeler）及喜欢音乐的贵族瓦尔特斯坦（Waldstein）有很大的关系。贝多芬第一次把自己有耳病的事告诉了威格拉医生，并听从他的建议着手治疗。后来，威格拉医生和贝多芬的弟子李斯共同写了贝多芬的传记。我们从中得知，贝多芬同布瑞宁家交往是经威格拉介绍的。

贵族瓦尔特斯坦曾在贝多芬的签字本上写过有名的赠言："从海顿入手学习莫扎特的精神。"他把贝多芬介绍进维也纳的贵族们所喜欢的沙龙。瓦尔特斯坦对莫扎特音乐感兴趣。后来贝多芬同瓦尔特斯坦疏远，我认为是贝多芬的趣味超越了莫扎特，另外也同贝多芬的共和主义政治思想有关系。

说到瓦尔特斯坦对贝多芬的影响，贝多芬在维也纳社交界获得的巨大成功，特别是即兴演奏方面，均受益于瓦尔特斯坦对他的帮助。从贝多芬献给瓦尔特斯坦的钢琴奏鸣曲（Op 53）就可以想像到瓦尔特斯坦的钢琴演奏水平之优秀，他不但教授贝多芬莫扎特的精神，而且还将维也纳的音乐趣味、即即兴演奏的重要方法也传授给了贝多芬，使贝多芬在维也纳获得了很大的成功。

如上所述，在尼菲、舒乃特尔、布瑞宁的影响下，贝多芬知性的、面向中产阶层教养的、认真的、激昂的、热情的、充满迫力的音乐形成了；前人所没有经历过的"独创"的、有个性的音乐从此确立了。贝多芬一直坚持追求认真的、知性的、有教养的音乐，他崇尚浪漫主义哲学、印度哲学等等，并一直坚持音乐比"哲学有更高的启示"这一思想。正因为贝多芬坚信基督教以外的神、自然、天、宇宙、绝对者的思想，所以"绝对音乐"也随之而确立了。

接着，我们来探讨一下贝多芬的独创性之另外一面，即

新的“音乐语言”。

贝多芬立志于“艺术”音乐的探索，他独创的新的表现方法，我们不妨从以下几个方面作一考察。

贝多芬创作了前所未有的音乐，这是因贝多芬的音乐观形成的。首先，贝多芬是一位钢琴家，他在钢琴音乐上进行了实验，然后通过在钢琴上的实验开始向其他音乐种类发展他的音乐观念。独创的钢琴音乐，伴随着贝多芬音乐的独创性。由此我们就应该明白，贝多芬音乐最初以钢琴为中心的独创性引发了其音乐之质的变化。

贝多芬从波恩时期开始受尼菲的影响，重新改变了音乐的构成要素。我们知道，音乐的第一要素有旋律（Melodik）、节奏（Rhythmik）、和声（Harmonik）三项，但是贝多芬把强弱（Dynamik）、速度（Agogik）、音色（Kolorit）这三项作为音乐所必需的第二要素加入到了音乐的构成因素之中。特别是作为音乐构成要素的细部：拍子记号、表情记号（包括强弱记号）、速度记号等受到了重视和注意。当然，音乐，特别是器乐音乐，表现形式是不可缺少的。贝多芬的音乐构成法好在以器乐为中心的奏鸣曲构成，其各乐章的构成形式（第一乐章奏鸣曲形式，第二乐章歌曲形式或变奏曲形式即变奏法，第三乐章诙谐曲或小步舞曲或者进行曲，第四乐章回旋曲形式或回旋奏鸣曲形式）都值得我们认真考察。另外，贝多芬的钢琴曲形式里还有“性格的小品集”的构成形式，其内部结构、节奏等也都值得研究。如果具体对其“主题”、“动机”以及赋与音乐生命力的和声法和对位法进行细致研究的话，我们便会明白贝多芬是如何认真彻底地研究他的新乐曲构成法和音乐创作的。

当时的乐长和作曲家们不能很好地理解贝多芬音乐，对

贝多芬人为的、不自然的音乐创作提出了批评。就是今天自认为“贝多芬通”的人中间，也有人认为贝多芬的音乐牵强、生搬硬套、不自然，其实这是很大的误解。更有甚者，认为贝多芬是一位不能像莫扎特、舒伯特那样创作出如泉水流淌般音乐的音乐家，不是灵巧、聪明的音乐家。殊不知，贝多芬受到尼菲的恩惠，即兴演奏非常好，试想一个音乐构想不能像泉水一样流淌的人，怎么能很好地即兴演奏呢？贝多芬音乐初演时因其“音乐构想过于丰富”而受到批评，其实贝多芬的音乐构想不但如泉水般流淌而且超过泉水像江河般奔腾不息。前世的莫扎特与贝多芬的音乐观有很大差别，莫扎特是创作演奏后就不再使用的创作主义者，而贝多芬音乐是“艺术”的思考，作品既可留传后人又可以被后人理解。海顿和莫扎特分别创作了 100 多首和 41 首交响乐，目的是把这些曲子留给后世，但由于场所的限制，后人并没有理解这些作品，而贝多芬的 9 首交响曲现在仍被人们反复演奏。海顿和莫扎特后期的少数交响乐被演奏的原因也是可想而知的。1784 年莫扎特对巴赫、海顿的音乐体验后，音乐和性格发生了变化，作曲风格与以前不同了。李西诺斯基（Lichnowsky）带着莫扎特到柏林音乐旅行时，有人预约莫扎特写作大提琴奏鸣曲和钢琴奏鸣曲，但是莫扎特一半都没有完成，最后的“安魂弥撒曲”也迟迟没有进展，最终还是没有完成。莫扎特的后期音乐出现了可供反复演奏的音乐的“质”的变化，而贝多芬音乐也正是从这个观点出发思考的。

如果贝多芬的即兴演奏全部用乐谱记录下来的话，其数量相当可观。贝多芬是一个勤耕的人，我认为他的很多即兴演奏的音乐保留了下来，例如，作品 77 和没有作品号码的一些变奏曲及回旋曲（Op 129 rondo a capriccioso）。据说，莫

扎特是一边玩台球一边谱曲的，这是将即兴作曲保留在记忆中然后写在纸上的作曲法，这与贝多芬有相似之处。有这样的逸闻：贝多芬的友人阿门达（Amenda）听了他的即兴演奏后曾说："这么好的即兴演奏就这样一现即逝太可惜了。"而贝多芬说："我可以把现在的即兴演奏完整地重弹一遍。"

据车尔尼说，贝多芬不注重即兴演奏的价值，他时常是将即兴而发的音乐构想搁置下来，经过反复推敲形成扎扎实实的"艺术作品"之后才发表，所以音乐观不同，价值观也不同。说到这里，我们便能理解贝多芬最初在维也纳作为钢琴演奏家时为何能被承认，而且同以往的演奏家不一样，与莫扎特传统的演奏也不一样。是什么地方不同呢？是音乐观不同，所以制作的音乐也不一样。贝多芬的音乐激昂，有力量，充满迫力。为了表现这种音乐，首先必须改良乐器，其次，要实现这一理想，必须开发更多的音乐表现手段。若对之作一归结，主要体现在如下三个方面：

第一，钢琴乐器的开发

第二，音乐表现语言的开发

第三，音乐形式与音乐构成的开发

（一）钢琴（乐器本身）的开发

贝多芬作为钢琴家开发了新的钢琴演奏法，今天所用的"连音演奏法"（legato）和"歌唱式演奏法"（cantabile）等都是贝多芬音乐的基本特征。

贝多芬当初从波恩到维也纳留学，目的是专门学习作曲，但是，他的钢琴演奏技法立刻被人们接受并钟爱。后来，贝多芬因耳疾痛不欲生，据他在海立根斯达特（Heiligen-

standt）所写遗书来看（1802），1793～1802年约十年间，贝多芬作为一名钢琴家十分活跃，但是，他对当时所用的钢琴本身并不满足。自波恩时，贝多芬通过同钢琴家兼乐器制造人斯多拉伊赫（Nanett Streicher）交流，努力开发自己理想的乐器。贝多芬时代正是钢琴发展的时期，他的音乐创作和钢琴开发正相吻合。贝多芬对当时钢琴意欲改进开发之处主要有四个方面：

第一，扩大音域；

第二，增强和扩大强弱音的可塑性；

第三，踏板功能的开发；

第四，连音、歌唱式演奏技术的运用。

总之，贝多芬的要求用一句话概括起来即是："尽可能地扩大钢琴的表现力。"也就是说，贝多芬超越了钢琴已有的表现范围，追求更新的音响世界和独具特色的音乐。

1. 扩大音域

贝多芬的钢琴音乐创作，根据他所用乐器分类，有以下七种：(表中"WoO"是Werke ohne Opuszahl的缩写，意为没有号码的作品，Op是Opus或Opuszahl的缩写，意为作品，其后阿拉伯数字为作品号码)。

表6

分类	时 期	所用乐器名	主要作品	年 代	音域
1	波 恩第一期	Clavichord 古典钢琴	WoO 47,4	1782～1787	1F-f3
2	波 恩第二期	Stein 斯丹	WoO 65,40	1787～1792	1F-f3

续表 6

分类	时期	所用乐器名	主要作品	年代	音域
3	维也纳第一期	Walter 瓦尔它	Op 2-31	1793～1802	1F-f3
4	维也纳第二期	Erare 耶拉尔	Op 53-78	1803～1809	1F-c4
5	维也纳第三期	Streicher 斯多拉伊赫	Op 73-106	1809～1818	1F-f4
6	维也纳第四期	Broadwood 布罗伍德	Op106-111	1818～1822	1C-c4
7	维也纳第五期	Graf 格鲁夫	Op120	1825～1826	1C-f4

如表中所示，波恩时代，贝多芬对音域还没有具体要求，只是对既成音域进行处理。但到维也纳时代，音域扩大的要求逐渐增加。可当时的乐器在高音和低音上都达不到贝多芬的音域要求，所以他主要通过以下两个方法进行了变通处理。
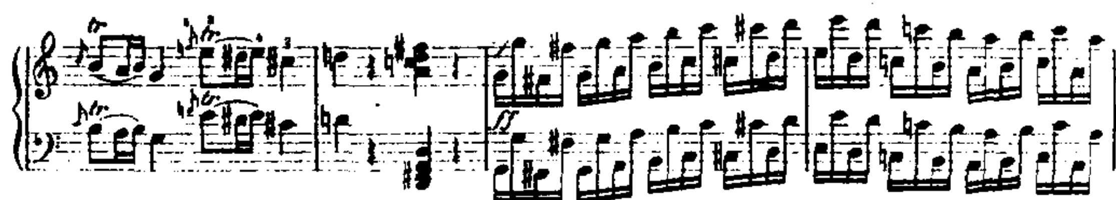
(a) 改变音型；

(b) 把当时不能演奏的音写在乐谱上保留下来，寄望于将来钢琴改进后演奏。

下面分析一下贝多芬维也纳时代最初四个时期的作品中对钢琴开发的实例。

维也纳第一时期（1793～1802)。这个时期贝多芬使用的是瓦尔它（Walter）和斯多拉伊赫（Streicher）乐器，音域在五个八度以内，基本上与海顿和莫扎特时期的钢琴音域相同。但是，通过乐谱就可以清楚地看到，贝多芬对音域有更宽的要求，表现在高音域或低音域方面。从作品 2-3 第一乐章的第 84 小节开始到第 85 小节的乐句可以看出（谱例 1)。再现部的同样乐句更明显。

谱例　1
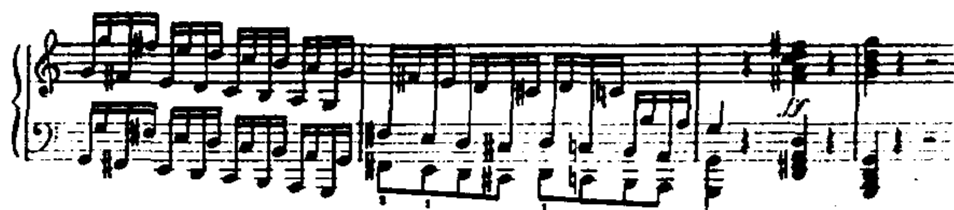


作品 14-2 第一乐章的 43 小节（谱例 2）也是一样，只有现在的乐器才适合贝多芬要求的高音演奏。

谱例　2
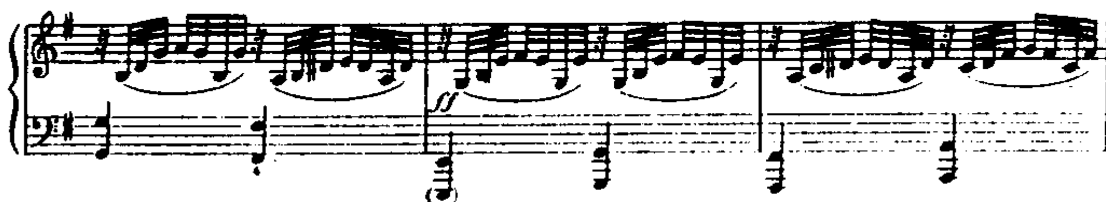


作品 2-3 第一乐章 88 小节的低音（谱例 3）和第二乐章的 26 小节低音（谱例 4）也是当时的乐器所不能演奏的。

谱例　3

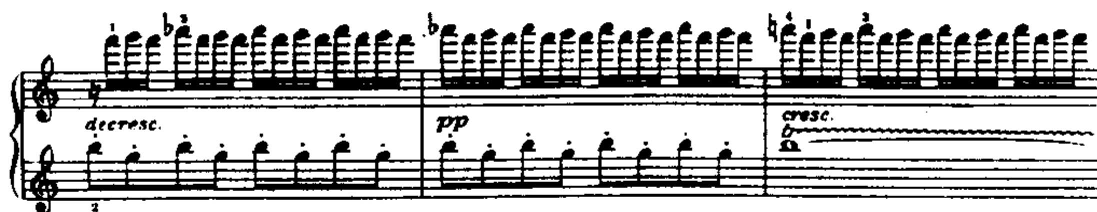


谱例　4
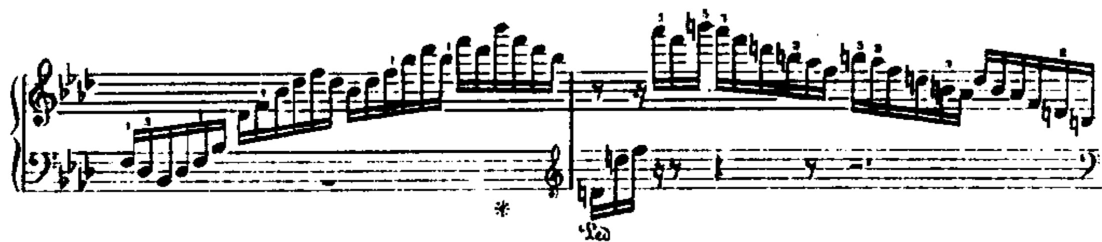


维也纳第二时期（1803～1809）。贝多芬不但使用了法国新制品耶拉尔（Erare）的最高音，而且在乐谱上写出了超越耶拉尔所能演奏的更高音，作品 53 和 57、58 使用了升 F3 到 C4 的大跨度音程，见作品 53 的第一乐章 229-234 小节的 F3（谱例 5）和作品 57 的第一乐章 231-232 小节的 c4（谱例 6）。

谱例　5
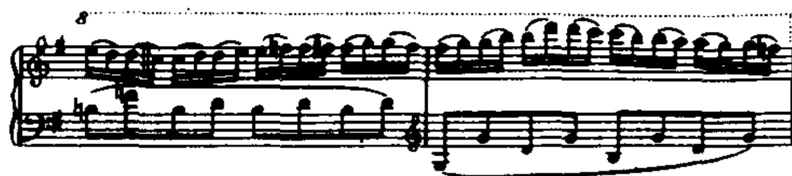


谱例　6
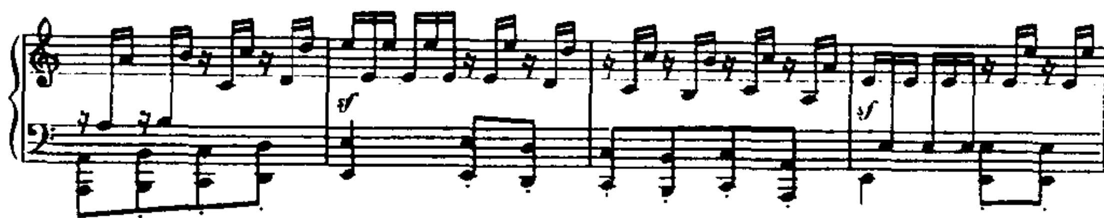


但是，贝多芬对钢琴还有更广的音域要求，请看以下实例：

谱例　7　高音要求：Op 58　I　318-329　d4　（耶拉尔琴没有这一音）
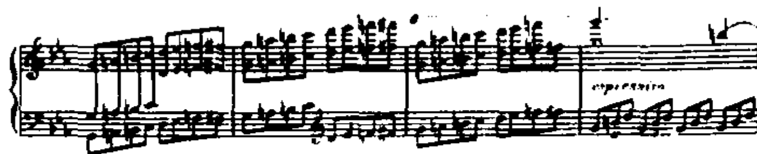


谱例　8　低音要求：Op 53　Ⅲ　70．74　1E　181-182 1降E　（乐器上只写了左手八度中的高音，低八度音现在的乐器才可以按贝多芬要求的音域进行演奏。

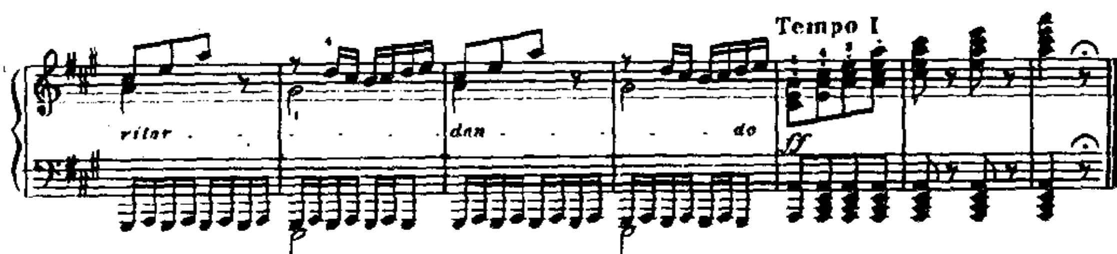


维也纳第三时期（1809～1818）。新斯多拉伊赫(Streicher)的使用，使贝多芬能很好地使用新加的高音f4，如Op 73和Op 81a。这一时期贝多芬写了这一乐器演奏范围之内的乐句。但是，新斯多拉伊赫不能演奏的音域在贝多芬的作品中又出现了：

谱例　9　高音要求：Op 73　I　330-331　#f4-g4
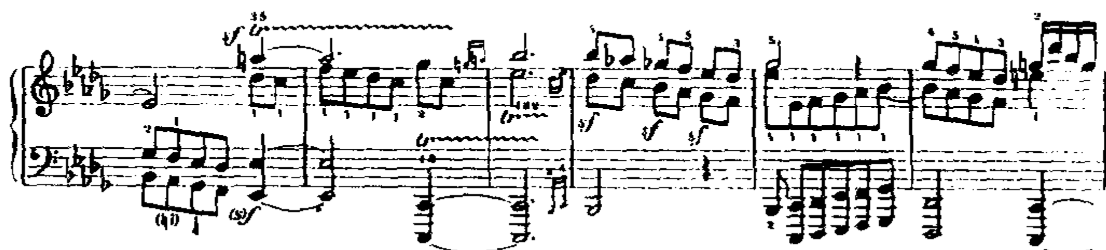


谱例 10 低音要求：Op 101 Ⅲ 350，354，356，358
1E



维也纳第四时期（1818～1822）。贝多芬得到了英国制的布罗伍德（Broadwood），他用这一乐器创作了作品 106 的第四乐章，在这部作品里，他使用了从未用过的低音 C，见 Op 106 Ⅳ 112（谱例 11）。更低音 2B 在 Op 106 Ⅳ 115（谱例 12）中出现。

谱例 11 和谱例 12



1820 年以后，贝多芬一直使用 1819 年制作的德斯多拉伊赫琴进行钢琴作品创作，写出了所谓后期的 Op 109、110、111 钢琴奏鸣曲，这是因为布罗伍德琴没有比 c4 更高的音可供使用，而布罗伍德琴的低音则低于斯多拉伊赫琴（布罗伍德 1C，斯多拉伊赫 1F），所以贝多芬例外地用布罗伍德琴写作了作品 106 的第四乐章（前三乐章用斯多拉伊赫琴写作）。从乐谱上可以看出贝多芬对低音音域有更广的要求。1812 年
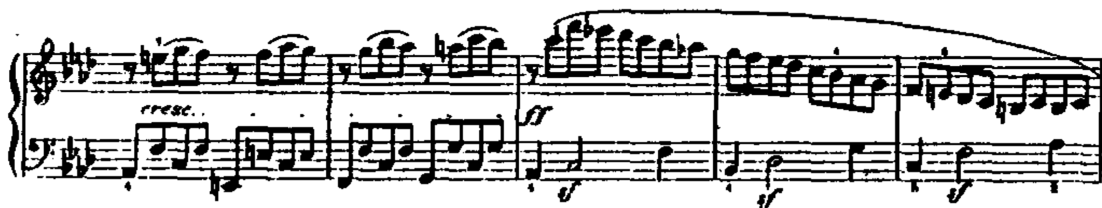
制作的布若特门(Brotmann)乐器(韦伯所有)可以演奏1C-f4的音域，贝多芬的要求得到满足了。

通过以上的叙述，我们可以清楚地看出，贝多芬对音域扩大的要求持续了一生,即贝多芬对现有的音域不能满足,不断地追求新的音响世界。贝多芬为追求“音乐表现的宽度,追求音乐表现的可能性”贡献了一生，成为后世浪漫派作曲家的先躯。至今钢琴“音域”发展的客观现实也证明了这一点。

2. 增强和扩大强弱音的可塑性

贝多芬一生不但追求钢琴音域扩大，也致力于研究钢琴的强弱力度。贝多芬的乐谱体现出他追求更强或更弱的强弱音表现之可能性的欲望。对于钢琴，贝多芬追求更强的能发出“最强音”(ff)的张力的表现。现在我们理解的最强音(ff)，事实上是从作品 57(《热情》)奏鸣曲开始的，当时著名的作曲家莱赫特(Reichert)的一番言语可为此证：“同维也纳现有的柔和、脆弱的发音乐器相比，新的钢琴发音更有持续力更有耐力，有更强的演奏力。”但是，贝多芬对强音还是不满足，例如，作品 2-1 的第一乐章 132 小节开始到 152 小节(谱例 13)，他另外写了“ff”的强音。

谱例 13



现在的钢琴当然可以满足贝多芬的要求，但是要再现贝
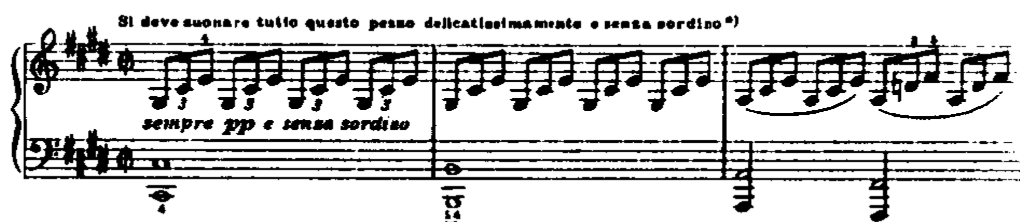
多芬时代的“ff”，演奏时还需适当地控制一下钢琴的发音。

要发出强音的话，相应地要靠最弱音“pp”来对比和反衬。事实上，贝多芬也可称为弱音（pp）作家，他确实在很多地方都巧妙地表现了弱音，这个问题将在以后的“强弱法”中详细叙述。

3. 踏板功能的开发
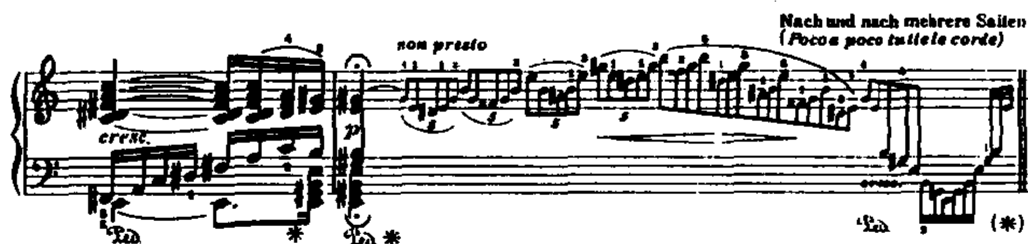
海顿和莫扎特的钢琴曲原则上没有记入踏板的记号，而贝多芬的钢琴曲则比较细致地记入了踏板符号。这就证明贝多芬使用了当时的钢琴家们不习惯的踏板钢琴，根据自己的想法进行演奏。但是，当时的踏板和现在的踏板不同，例如从作品 26 和作品 27 可以看到 senza sordini（不使用弱音）（谱例 14）和 con sordini（使用弱音）等符号 sordino（弱音）不是现代的左踏板使用符号，而是一种用膝盖操作，能带来弱音效果的装置。

谱例　14



还有，贝多芬晚年的钢琴奏鸣曲作品 101 记入的 una corda（单弦），或 tutte le corde（全部的弦）（谱例 15 Op 101 Ⅱ）的记号也不是现在的左踏板的意思，而是分别表示启动装置，使之演奏单弦音、双弦音及全弦音。

谱例 15



关于乐器构造的比较这里不再详细论述。

下面，就现代乐器演奏贝多芬音乐如何使用踏板效果、机能（右踏板）集中叙述一下。在笔者看来，贝多芬开发的踏板音乐表现法，有以下两点：

第一，音响的追求（泛音和余音的效果）
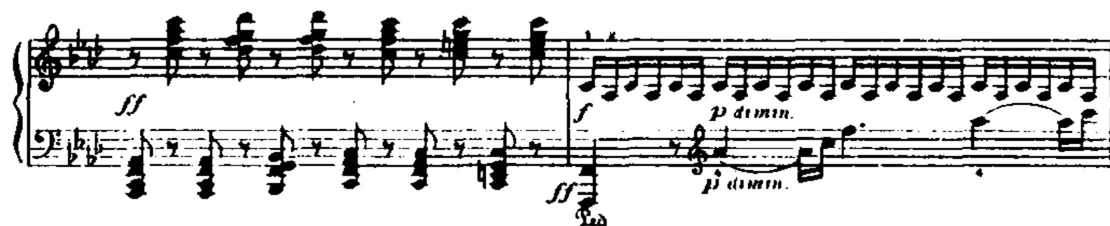
自贝多芬开发所谓“和声音响”后，浪漫派的作曲家继承并发展了这种音乐的表现手法。下面把它分为三点进行说明：
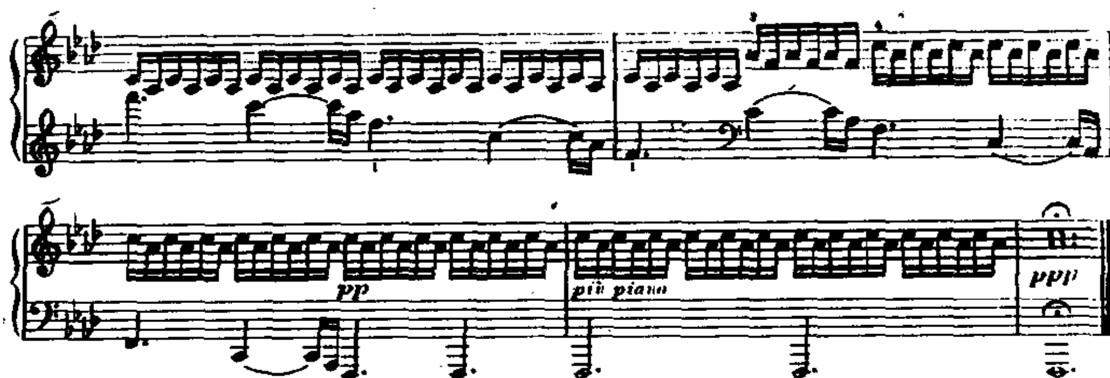
(a) 踏板持续踩踏，用最弱（pp）追求一种特殊氛围

①余音渐逝效果

贝多芬特别喜欢弱音（pp），因为它有很好的表现效果，这是他最早开发的具有独创性的音乐表现法。例如，作品 57“热情”奏鸣曲的第一乐章的结束处，余音很长，形成一种仿佛把人们带到静寂的远方并慢慢地消失的意境，此处就使用了持续踩踏板的余音表现手法（谱例 16 Op 57 Ⅰ 257-262）。
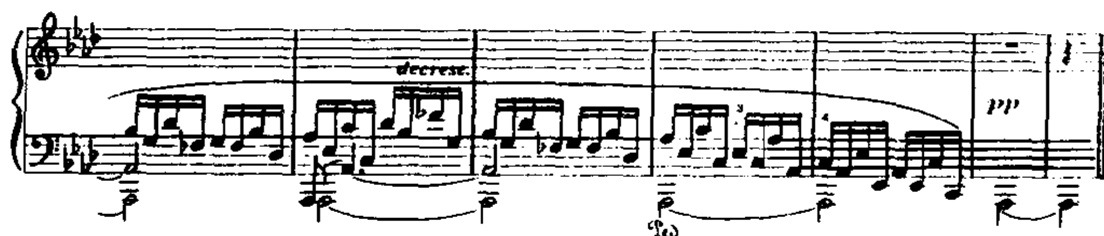
谱例 16



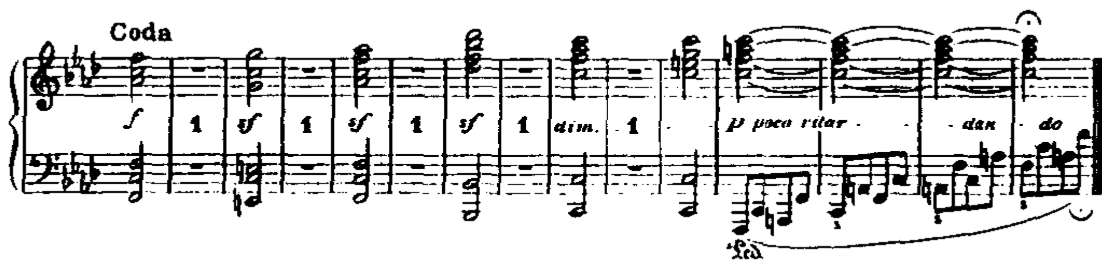


如果说这是贝多芬音乐的一个特征，我认为这是一种好的表现方式。下面是几个相同效果例子（Op 表示“作品号码”，Ⅰ、Ⅱ 等表示“乐章”，数字表示“小节数”，Var. 是 Variation 的缩写，意为变奏或变奏曲）。

谱例 17 Op 26 166-169



谱例 18 Op 110 Ⅱ 155-158
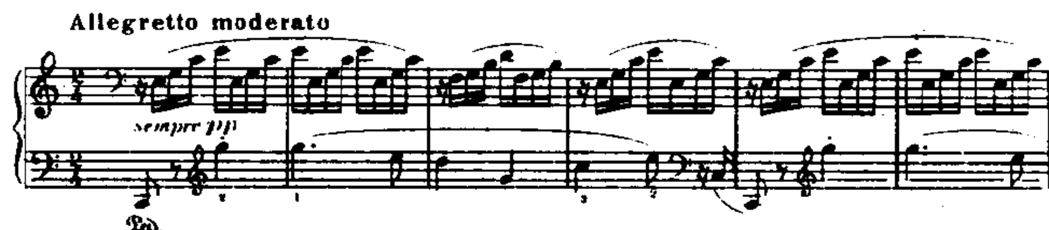


②云雾缭绕的气氛

同样是弱音效果（pp），贝多芬开发了同上述表现有些不
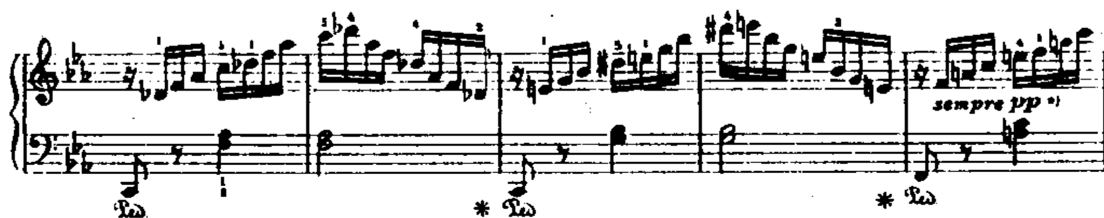
同的表现效果。例如，作品 53 的第三乐章，乐曲初始部分可以看出一种云雾缭绕的表现方法。在这里，以左手弱音进行伴奏，主题由始至终弥漫在云雾缭绕的气氛中。

谱例　19　Op 53　Ⅲ　1-8
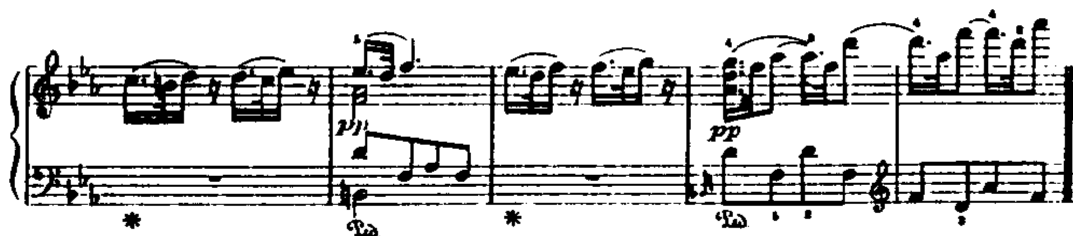


再举几个使用这种表现方法的实例：

谱例　20　Op 53 Ⅲ 251-284



谱例　21　Op 81a　Ⅰ　41-42



作品 110 第三乐章的 25-26 小节的踏板要特别注意，为了灵活运用休止符，将踏板完全踩下去是不行的，贝多芬在这里写的是 16 分音符而不是 8 分音符，所以踏板只能踩下去

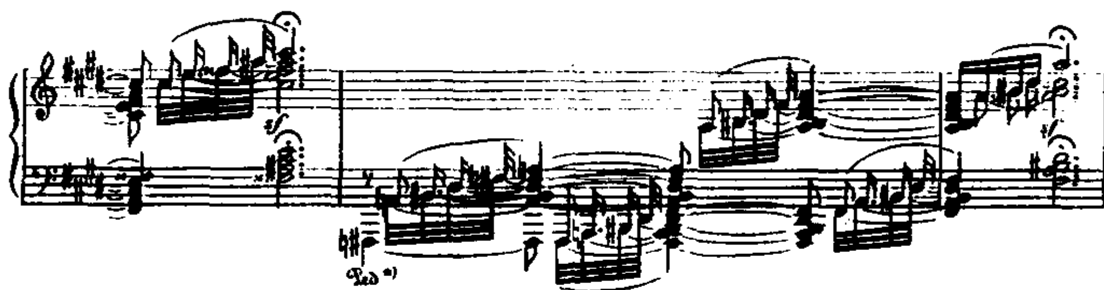
一半。

(b) 强奏 (f 或者 ff) 及泛音活用的表现方法

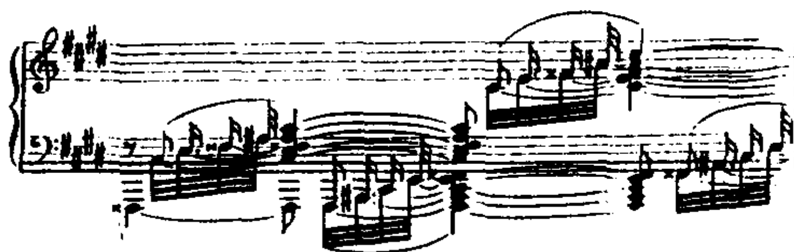
①音块效果的开发

通过使用踏板，演奏产生了一种具有凝聚力的音块效果，例如，在“月光”奏鸣曲 (Op 27-2) 第四乐章的 165-166 小节中可以看到这种表现法 (谱例 22)，而 163-164 小节虽为同样的乐句 (谱例 23)，但贝多芬在乐谱上没有标明使用踏板的记号，笔者认为这是为了表现使用踏板和不使用踏板的对比效果。

谱例 22
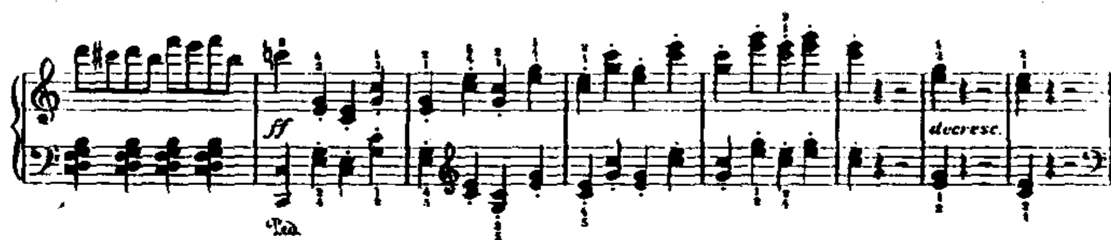


谱例 23
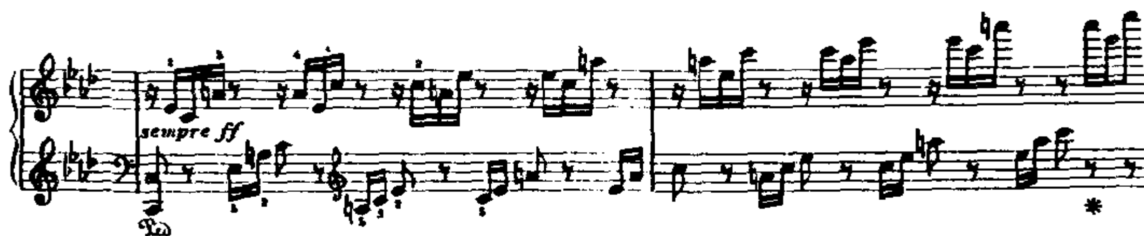


此类实例还有：
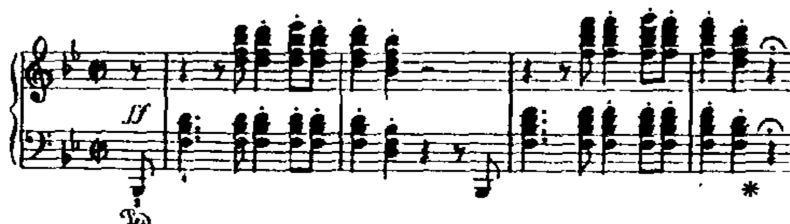
谱例　24　Op 53　Ⅲ　529 以下



谱例　25　Op 57　I　218-238
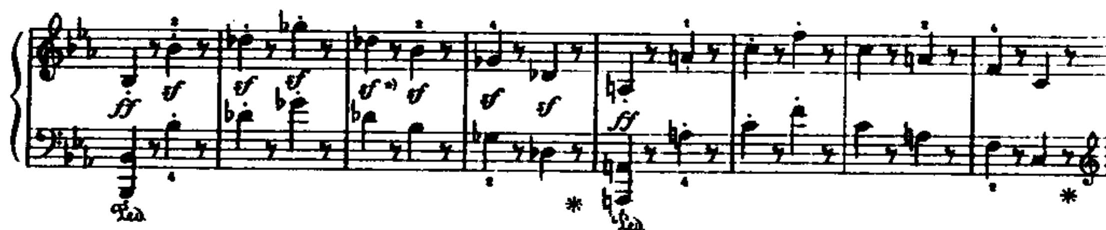


谱例　26　Op 106　I　1-4 以下



②不用和声的八度奏

不使用和声而使用踏板的八度演奏有时有更强的表现力，贝多芬把亨德尔的《哈利路亚》(上帝的赞颂）合唱表现方法引用到了钢琴的演奏上，即左右手均用八度齐奏而未使用和声或和弦，如作品 81a 第三乐章第 37 至 44 小节（谱例 27)，第 130 至 137 小节就采用了这种不用和声和和弦的齐奏方式。
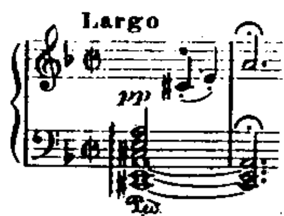
谱例　27



③嗡响泛音效果
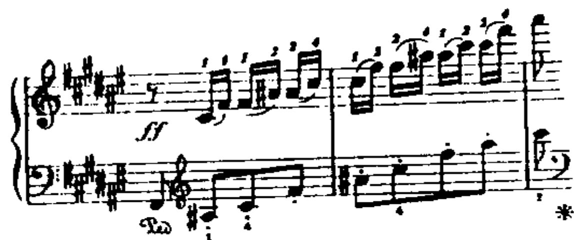
使用踏板，使低音在持续鸣响中产生泛音效果，这种泛音效果贝多芬使用得最多。作品 31-2 的第一乐章开头就是实例。

谱例　28
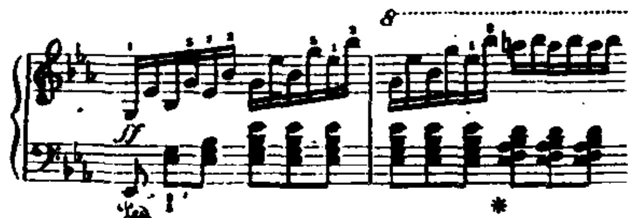


其他实例还有：

谱例　29　Op 78　I　116-118



谱例 30 Op 81a Ⅲ 29-30
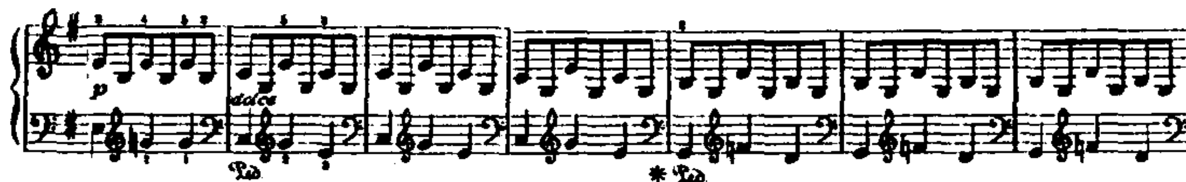


(c) 追求其他特殊音响效果的实例

①模仿布谷鸟的声音

出现在作品 79 第一乐章第 67 至 74 小节（谱例 31）：

谱例 31
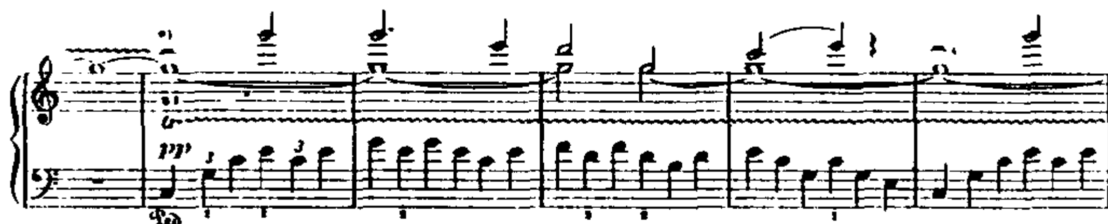


此模仿效果只是在弱奏（p）时使用了踏板，仿佛远远听到布谷鸟叫声一样，而在其他地方出现此模仿声时，贝多芬并未要求使用踏板，这表明同样的音乐要区别对待，这应引起我们的注意。

②模仿教堂的系列钟声效果

在作品 53 第三乐章，485-504 小节（谱例 32）处弱奏时使用了踏板，有一种与前述“云雾缭绕”相似。

谱例 32
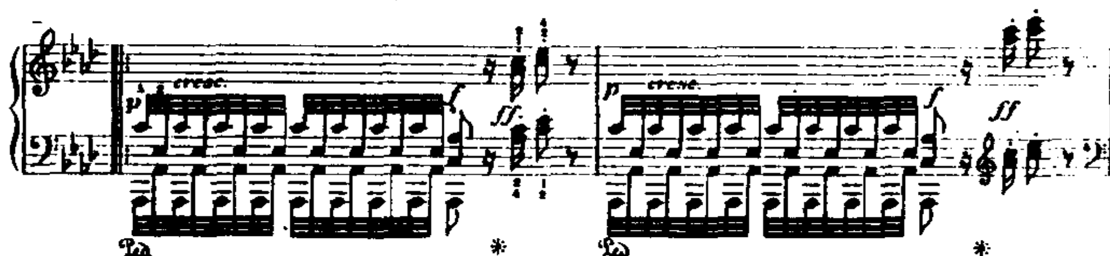


在特别高音域地方使用了教会钟声的音响效果，此为贝多芬又一次开钢琴上模仿教会钟声效果之先河，其后如李斯特在其作品《钟》(La campanella) 中相似的做法，即借鉴自贝多芬的原创。

③震音效果

在作品 26 第三乐章，31，32，35，36 小节（谱例 33）等地方可以看到震音效果。

谱例 33
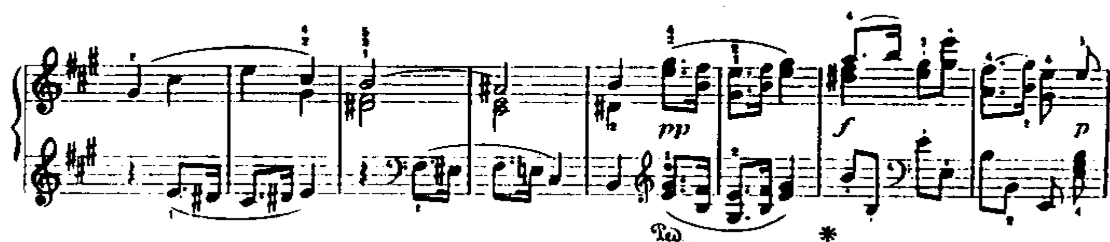


贝多芬与当时维也纳一流的钢琴家斯泰伯特 (Steibert) 竞演时，也许从斯泰伯特那里学到了震音表现方法，或者从弦乐器中得到了启发。

④模仿圆号五度效果

在作品 101 第三乐章，87-88 小节（谱例 34）和 276-277

小节可以看到。

谱例 34

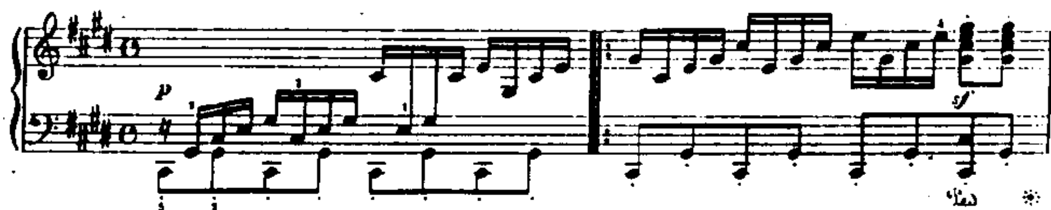


在踏板的作用下，利用模仿圆号五度效果表现猎人在森林中吹响号角的情景，增强音响的表现效果。

第二，强调重音（accent）的踏板效果
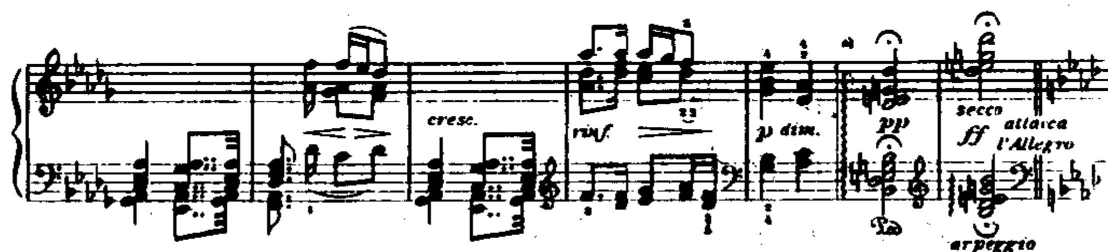
在需要强调某重音时，踏板与特强（sf）力度演奏同时运用，例如，作品 27-2 的第四乐章的 2、4、6 小节（谱例 35）等使用的就是这种表现方法。

谱例 35
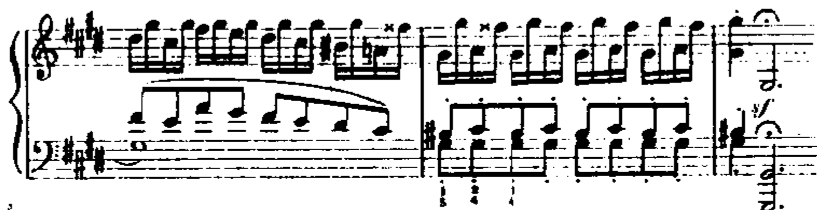


重音踏板使用所表现的瞬间强音效果，起到了突出强调作用。此外，踏板不仅在强调重音上使用，有时为延长强音也使用踏板，例如，作品 57 的第二乐章的 97 小节（谱例 36）有延长记号处（𝄐）就是通过踏板的使用来达到延长音的效果。

谱例　36



不过，这种表现法使用的很少，例如现今我们认为应该使用踏板的地方，贝多芬就没有标记使用踏板的记号，如作品 27-2 的第三乐章的 14（谱例 37）和 115 小节等就是其例。

谱例　37



贝多芬有时在乐谱上并没有标记踏板记号的地方仍然使用了踏板，车尔尼曾经说过："贝多芬使用踏板非常频繁，甚至作品上没有踏板记号的地方也时常地使用。"有关这个问题，贝多芬的反对派曾批判性地指出："贝多芬虐待钢琴，声音不纯粹，不明了。"从这里可以看出旧式音乐家认为贝多芬过多使用踏板是不正常的。实际上，多用踏板是贝多芬钢琴音乐的特征之一，也是贝多芬独创的又一音乐表现法。

4. 连音（legato）、歌唱式（cantabile）演奏技术的运用

贝多芬钢琴音乐的演奏特征有三个：

（1）连音演奏法（legato）；
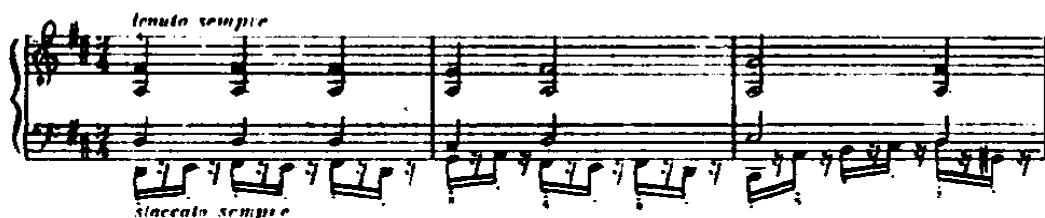
（2）歌唱式演奏法（cantabile）；

（3）弹性速度演奏法（tempo rubato）。
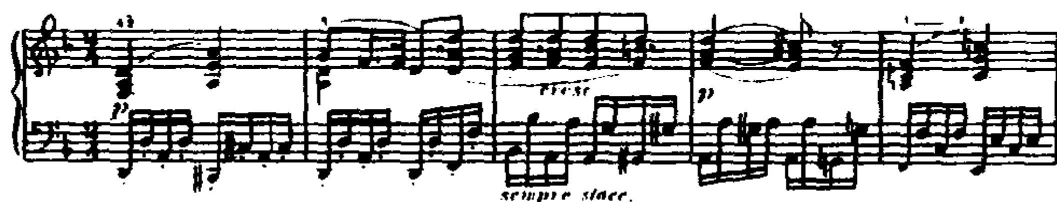
连音奏法与歌唱式奏法是相互关联的，贝多芬之所以强调和要求钢琴演奏的连贯性，是为了使之与断奏（staccato）形成强烈的对比（此前诸如莫扎特等的连奏与断奏的区别及反差对比均不甚强烈），同前述贝多芬喜爱弱音演奏是为了更强烈地突出强音一样，他追求的是一种具有强烈反差的对比效果。贝多芬就是这样为了新的表现方法来要求钢琴的制作，谋求扩大音乐表现。贝多芬曾对钢琴家兼钢琴制作者斯多拉伊赫提出过要求，希望他制作的钢琴不要像竖琴那样，缺乏音与音之间的连贯性，要制作出能像歌唱一样演奏的钢琴。这就说明了贝多芬的钢琴演奏要具有歌唱式的特征，在这一点上浪漫派音乐家们均受到贝多芬的恩惠，因为没有贝多芬的这一独创，就没有肖邦和李斯特如歌一般的旋律。

在断奏的衬托和对比下，飘浮着如歌一般流动的旋律是贝多芬音乐所独有的，如作品 2-2 第二乐章开头（谱例 38）和作品 28 第二乐章开头（谱例 39）即是如此。

谱例 38



谱例 39



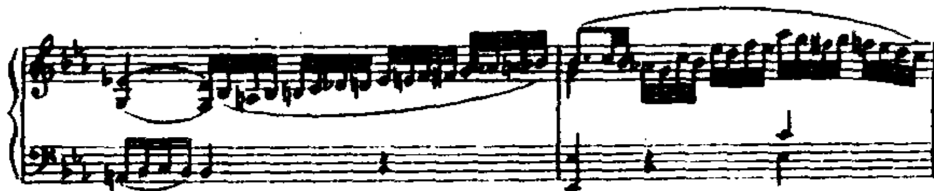
(a) 单音旋律歌唱式演奏

贝多芬幼年从师于尼菲，用伊玛奴亚鲁·巴赫（Emanuel Bach）的教材学习古典钢琴，奠定了其钢琴音乐具有“歌唱性”的基础。但是，单音旋律“歌唱性”基本上同海顿、莫扎特的作品一样，即，声乐的咏唱法和钢琴的演奏法相适应，其他弦乐器（如小提琴等）的歌唱式演奏法也同钢琴的演奏法相适应。前者声乐的咏唱带有一种特有的滑音唱法（portamento），如莫扎特作品 K332 的第二乐章 26 小节（谱例 40）和作品 K333 的第二乐章 54 小节（谱例 41）：

谱例 40

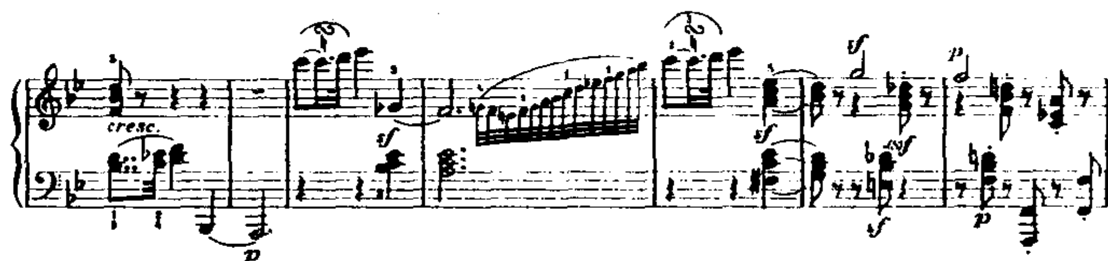


谱例 41
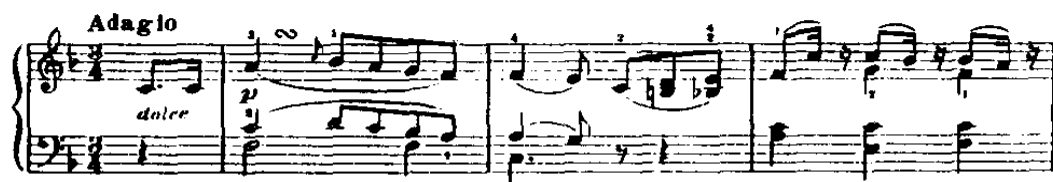


贝多芬的作品 31-2 第二乐章 94 小节：

谱例 42



莫扎特和贝多芬分别在钢琴上作了这种滑音尝试；后者弦乐器的歌唱式演奏实例在贝多芬的作品 2-1 第二乐章开头之处（谱例 43）也可以看到。

谱例 43



在莫扎特音乐中没有“贝崩”（Bebung）（类似揉弦所产生的一种效果），只有贝多芬在利用古典钢琴以单声旋律“歌”一样的演奏手法中表现了钢琴的“贝崩”效果。“贝崩”效果在声乐上时常可见，弦乐器和管乐器也经常使用在一个长音延续中由弱至强再渐弱（＜ ＞）的方法，这种用钢琴不能表现的特殊方法被贝多芬采用了，其作品 110 的第三乐章 5 小节就是典型的例子（谱例 44）。

谱例　44



这种演奏法，用现代的钢琴演奏也很难表现，演奏时应引起注意。右手演奏有连线的后一音符应该反复按键，但不要太强，应该模仿古典钢琴的“贝崩”演奏效果。
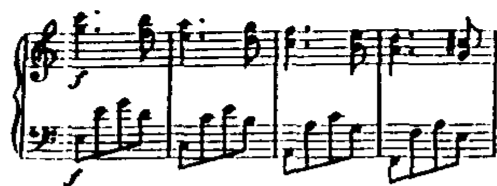
（b）和声旋律歌唱式演奏

“歌唱性”作为贝多芬惯用的表现方法，时常以和声旋律式如歌地在钢琴上连贯奏出。莫扎特所使用的和声旋律通常是三度或六度进行，采用钢琴模仿声乐或管乐，而贝多芬采用的和声旋律有的时候如合唱一样有四部或五部和声。

①使用六和弦或四六和弦进行的歌唱式演奏

莫扎特也使用过歌唱式六和弦或四六和弦进行，但单手（右手）只弹奏和弦中的两个音。而贝多芬却使用单手弹奏和弦中的全部三个音。下面举例说明莫扎特与贝多芬的不同演奏方法。
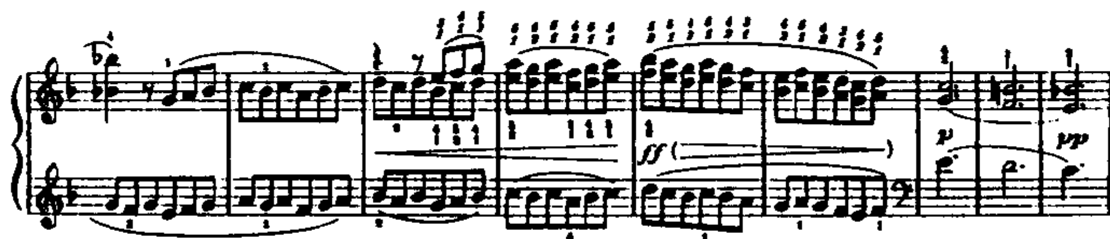
谱例　45　莫扎特：K 310 Ⅱ 38-41



可见莫扎特的和声旋律进行短暂且多为单手两个和弦音
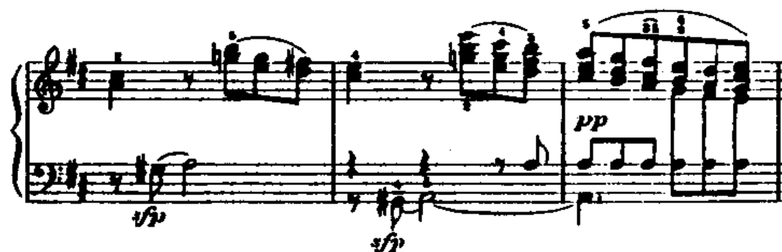
演奏。

谱例　46　贝多芬：Op 2-1 Ⅲ 59-65
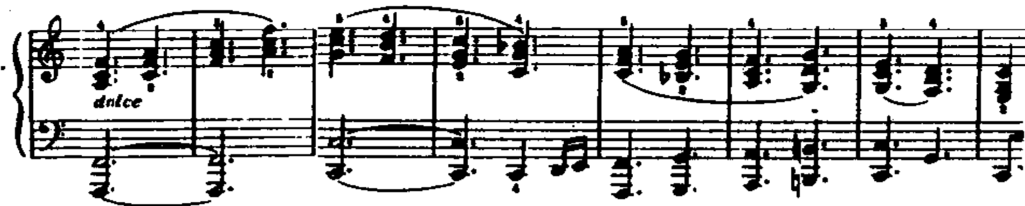


贝多芬将莫扎特的表现方法扩大了，加长了和声旋律的进行，单手时常演奏三个和弦音的和声旋律，有时还演奏三个和弦音以上的和声旋律，如下面两例：

谱例　47　Op 2-2 Ⅱ 66-67
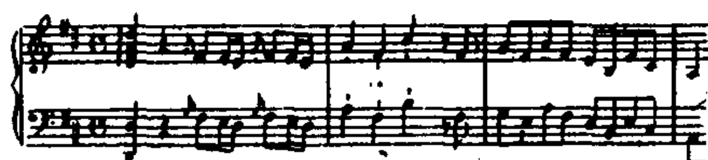


谱例　48　Op 7 Ⅰ 103-110
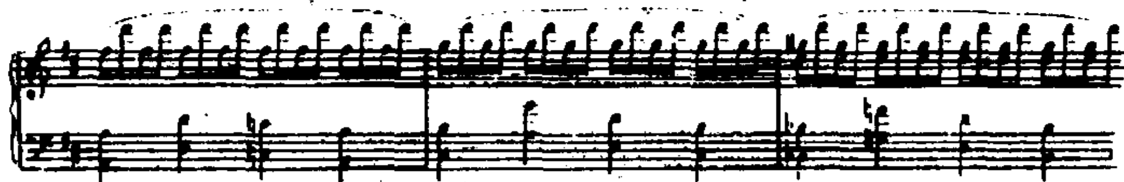


当时的人们重视管弦乐，轻视钢琴音乐，所以用钢琴以

“同时多声部演奏”的技法，是接近管弦乐的一种方法。有人说贝多芬可以“用钢琴演奏管弦乐规模的音乐”，但这并不是从贝多芬开始的，莫扎特也用过这种演奏方法。例如，其作品 K 284 的第一乐章就曾在钢琴上模拟演奏管弦乐队的齐奏（Unison 1-4 小节　谱例 49)、合奏（Tutti 13-17 小节　谱例 50）和木管合奏（9-12 小节　谱例 51）等效果。而贝多芬用钢琴演奏出类似管弦乐队的音响效果，则是将莫扎特的表现方法扩大化大了。
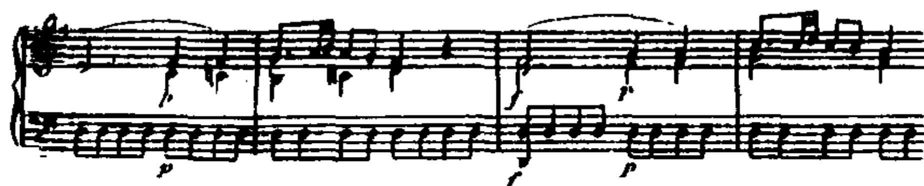
谱例　49



谱例　50
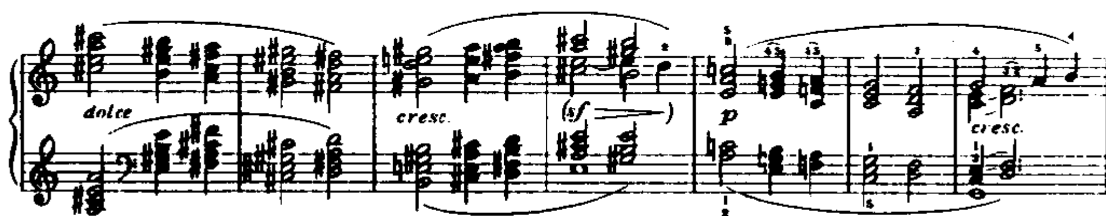


谱例　51
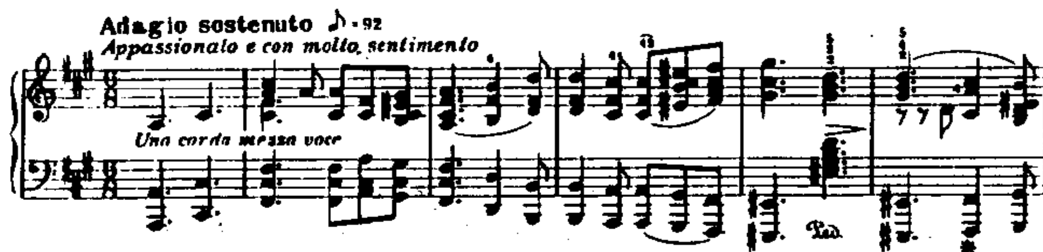


②使用其他和弦进行的歌唱式演奏

以上所举的用右手弹奏“六和弦”及“四六和弦”和以下所举的其他三音或以上的和声连续使用法，贝多芬有时用单手演奏，有时两只手同时演奏多种和声音响，甚至同时演奏八个音的和声音响。

谱例　52　Op 53 Ⅰ 196-202



谱例　53　Op 106 Ⅲ 2-8
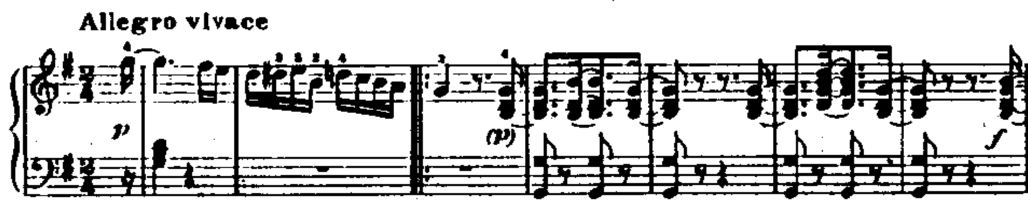


(c) 弹性速度演奏法 (tempo rubato)

弹性速度演奏法是不依据写在乐谱上的规范速度或节奏演奏，而采用随意的较自由性的演奏方法。这种演奏法有“提前演奏”(类似俗称的“抢节奏”，英文：Advance) 和“迟到演奏”(类似俗称的“拖节奏”，英文：Delay) 两种表现方法。前者比正常速度略提前，后者则正相反，比正常速度稍迟些演奏。从莫扎特父亲的信中，可以看出莫扎特在钢琴演奏中常使用这种演奏方法。这种好似俗称“偷拍子”、“偷

速度”的演奏，从乐谱表面通常无法知晓，全靠演奏者即兴感悟。但在贝多芬和莫扎特的钢琴作品中，有时特别标明了使用这种“偷拍子、速度”的弹性速度演奏法。下面举例说明他们写在乐谱上的这种演奏方法：

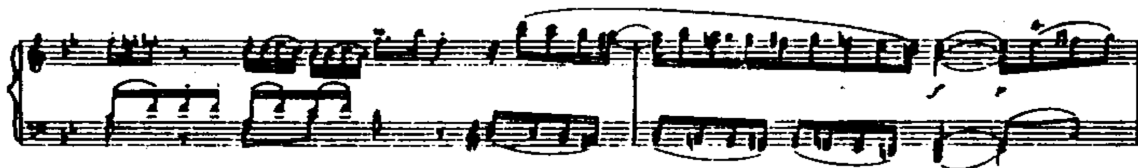
提前演奏（advance）

谱例　54　贝多芬：Op 31-1　I　1-24
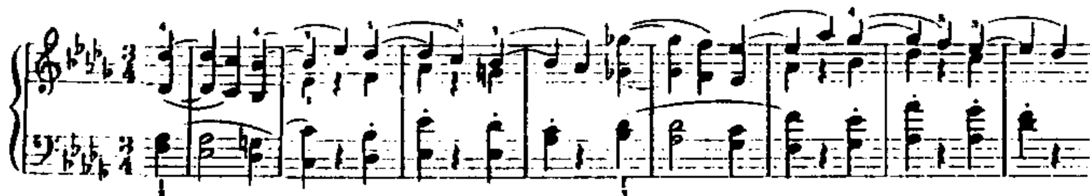


迟到演奏（delay）

谱例　55　莫扎特：K 332　Ⅱ　34-35



谱例　56　贝多芬：Op 27-2　Ⅱ　8-16



钢琴音乐的歌唱性，是贝多芬开发的音乐表现法之一。他巧妙地使用了渐慢（ritardando）和延长等（fermata）方法。

本来这些记号并不为贝多芬所独创，但使用这些记号的方法及内容却是贝多芬独创性的一面。关于这一点，文后的“表现法”项目中再详细论述。
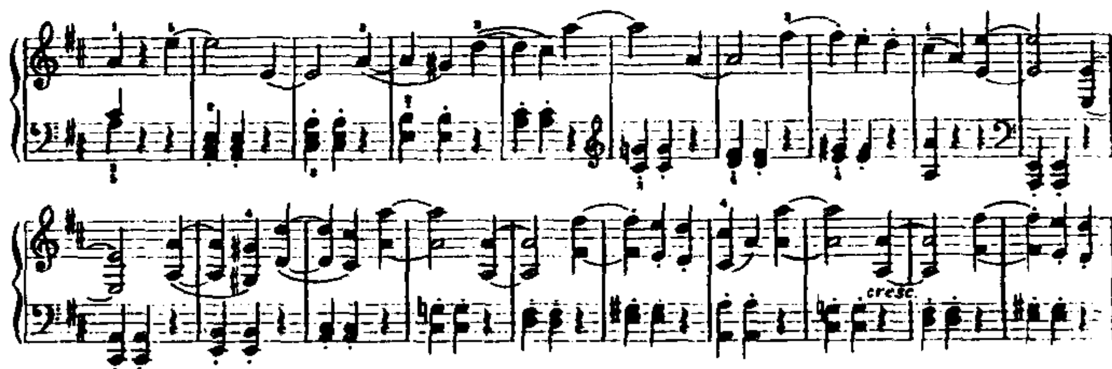
贝多芬使用的很多方法都是以“用钢琴来歌唱”为背景实行的，这也是良师尼菲影响的结果。尼菲曾说：“我可以歌唱，我不明白为什么不允许古典钢琴像我们一样歌唱呢？古钢琴（意文、德文 Cembalo，英文 Harpsichord）和钢琴要做到像古典钢琴那样优美如歌（cantabile）的程度之变化是不可能的……”（尼菲　12 Klaviersonaten Vorwort. 1772　儿岛，贝多芬研究 P 27-28）。贝多芬当时将古典钢琴能“歌”的方法使用在钢琴乐器上。1796 年，贝多芬在给斯多拉伊赫的信中曾说：“你年幼的学生弹奏我的慢板（Op 1 Ⅰ）的时候，我感动得流泪了，这是我第一次听到我满意的三重奏，说实话我很满足。这次经历让我决心创作比这更好的钢琴曲。纵然只有很少的人能理解我，对我来说已经很满足了。演奏法上并没有什么疑异，但钢琴的表现力还不够理想，听起来好像竖琴的感觉。你有如此好的音乐造诣，相信你一定能制造出能够“歌唱”的钢琴来：我很高兴你是少数能理解我音乐的人之一。竖琴和钢琴若能作为两种不同的乐器被使用，是我未来的希望。”

此外，贝多芬的弟子车尔尼在其回忆录中说道：“当时人们还不知道钢琴使用连音和优美如歌的表现，贝多芬早就发现了这些新的、具有伟大意义的表现效果。而且，贝多芬的踏板使用和和声旋律演奏效果也是新的，大胆的创造，使音乐充满活力，特别是富有感情的慢板更有浪漫色彩。”

“贝崩”效果与贝多芬写的踏板符号没有直接的关系，但

与贝多芬采用古典钢琴演奏“歌唱式”的效果有关，下面所举的古典钢琴演奏中就可看出“贝崩”的效果：Op 28　I 135-154（谱例 57）处的“贝崩”效果用现代钢琴不能演奏，所以右手八度处，大拇指反复按键。另外，在作品 69 小提琴奏鸣曲中同样可以看到这一“贝崩”效果。

谱例　57



（二）音乐表现语言的开发

1. 指、腕的技术与技巧

贝多芬在音乐表现的开发上下了很大功夫，笔者首先论述其在技术技巧方面的表现。1793—1802 年间，贝多芬开发了以往钢琴音乐表现所没有的新的“指法”技术和技巧，使钢琴表现难度增加，加强了音乐的紧张和迫力。具体的难度技巧，笔者采用 20 世纪著名钢琴家柯尔托（Cortot）就钢琴演奏难度所划分的五类标准分别叙述，这五类标准是：

第一，五指的独立性和速度要求；

第二，手指演奏范围的扩大和跳跃；

第三，和声和多声部演奏；

第四，大拇指的移动；

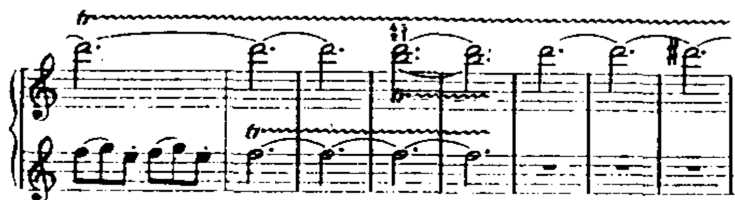
第五，手腕的紧张、松弛、转动和扭转。

以下，笔者简略列举一些实例，各自验证一下贝多芬开发的有难度的技巧。让我们再次感到吃惊的是，浪漫派钢琴曲的难度技巧几乎全部是由贝多芬开创的。
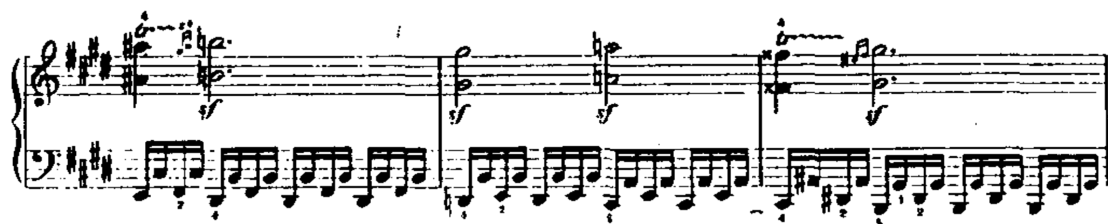
①五指的独立性和速度的要求

手指的独立性：
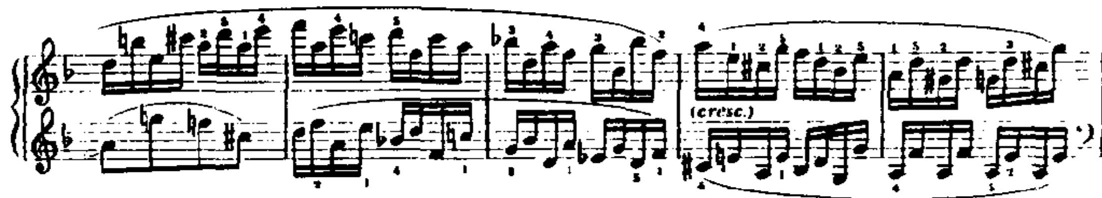
谱例　58　右手，三度颤音(triller)　Op 2-3 Ⅳ 291-292



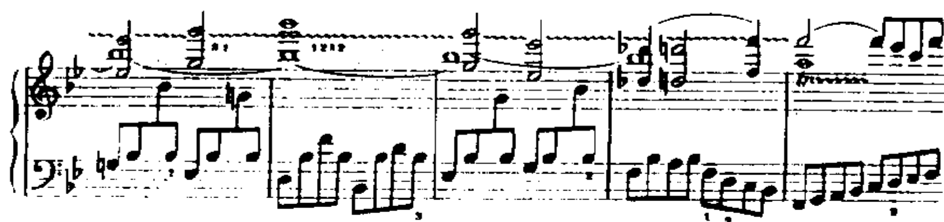
谱例　59　右手，八音颤音　Op 27-2 Ⅲ 30，32



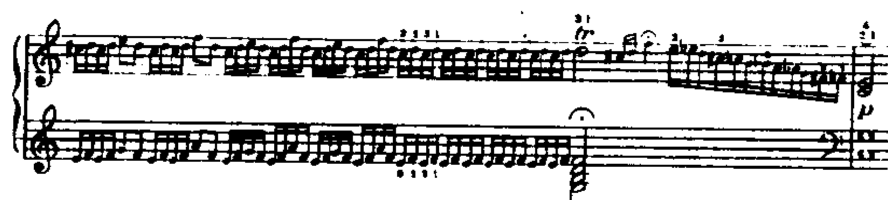
谱例　60　双手，乐节（passage）　Op 54 Ⅱ 29-35



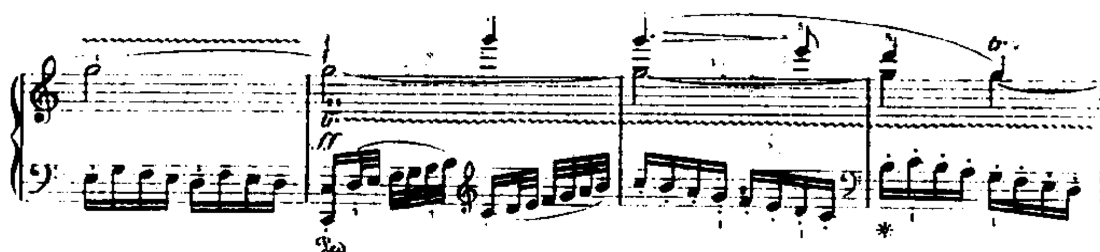
谱例　61　双手，颤音和旋律同时进行　Op 106 Ⅰ 339-343
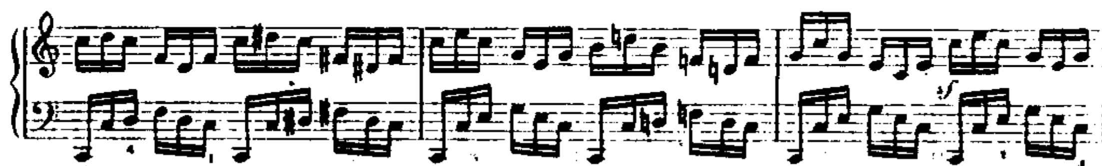


谱例　62　双手，华彩乐段（cadenza）　Op 2-3 Ⅰ 232



谱例　63　双手，颤音和音阶同时进行　Op 53 Ⅲ 55-61
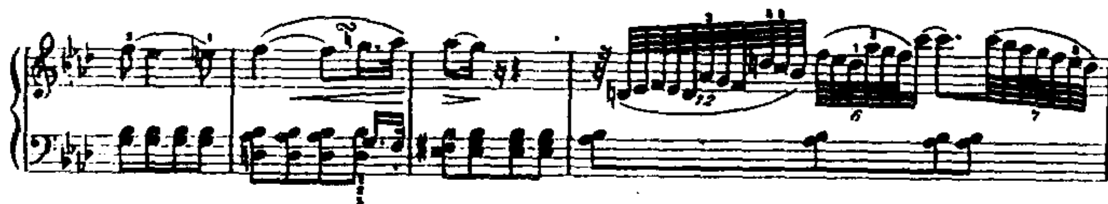


谱例　64　双手，很长的乐节　Op 53 Ⅲ 352-377
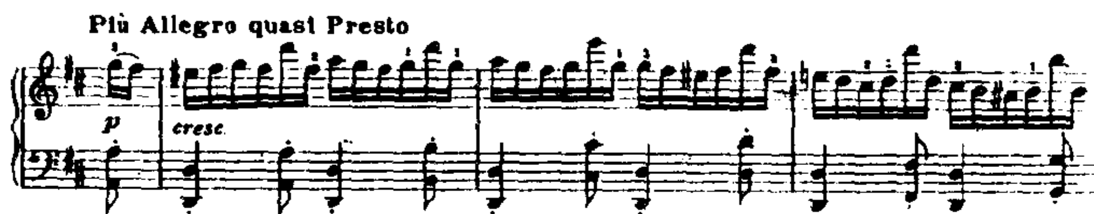


速度：

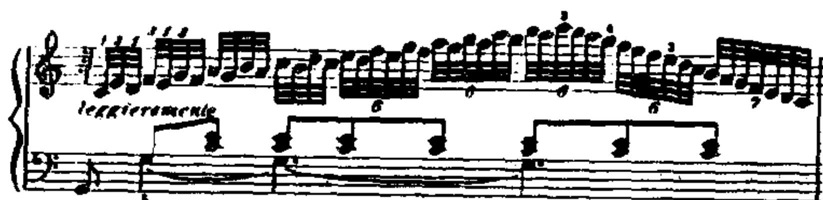
谱例 65 右手，乐节 Op 10-1 Ⅱ 28-30



谱例 66 右手，乐节 Op 28 Ⅳ 193-208
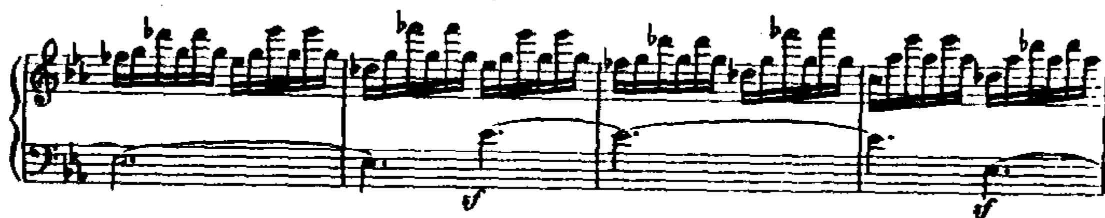


谱例 67 右手，乐节、华彩乐段段 Op 31-1 Ⅱ 10
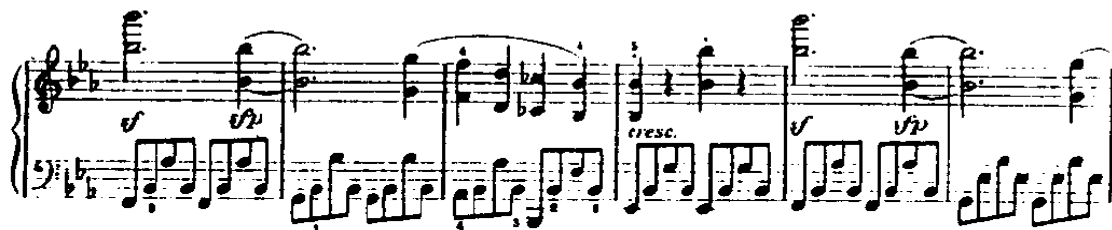


②手指范围的扩大和跳跃

手指范围扩大

谱例 68 右手，乐句 Op 7 Ⅰ 293-295
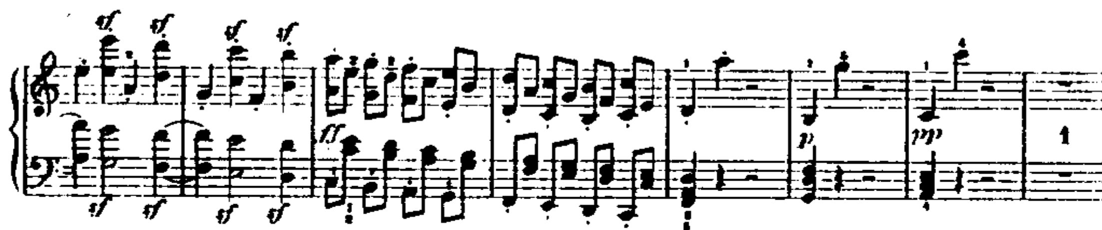


谱例　69　左手，伴奏　Op 81-a Ⅰ 21-28
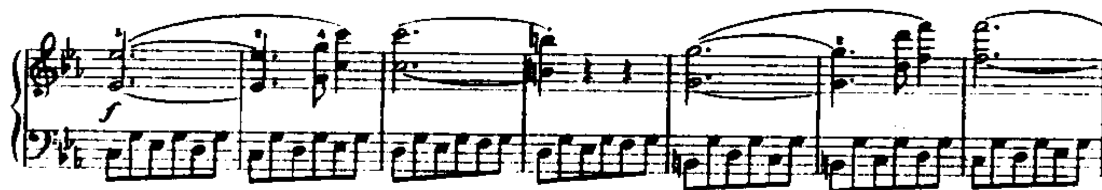


手指跳跃：
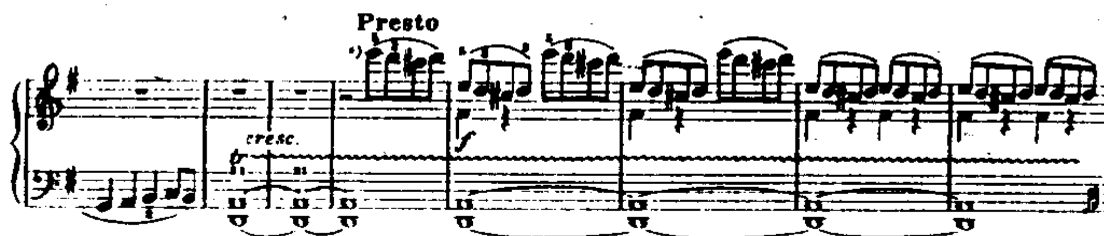
谱例　70　左手，连续十度跳跃　Op 2-3 Ⅰ 243-244
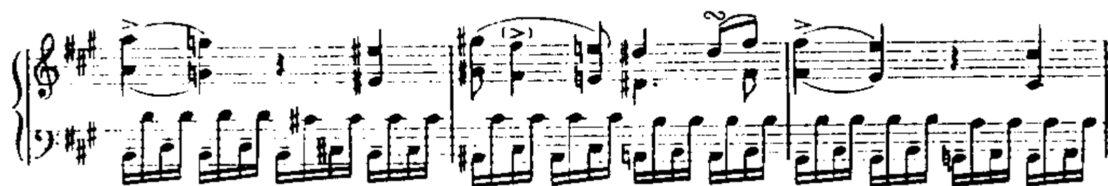


谱例　71　右手，连续八度　Op 10-1 Ⅰ 234，238
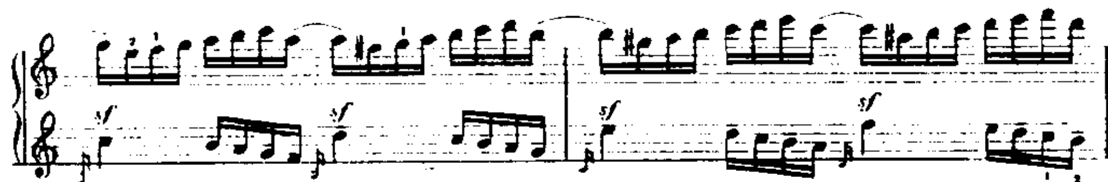


谱例　72　右手，八度的快速移动　Op 31-1 Ⅲ 243-245



谱例　73　左手，阿尔贝提（Arberti）低音　Op 2-2 Ⅳ 124-133



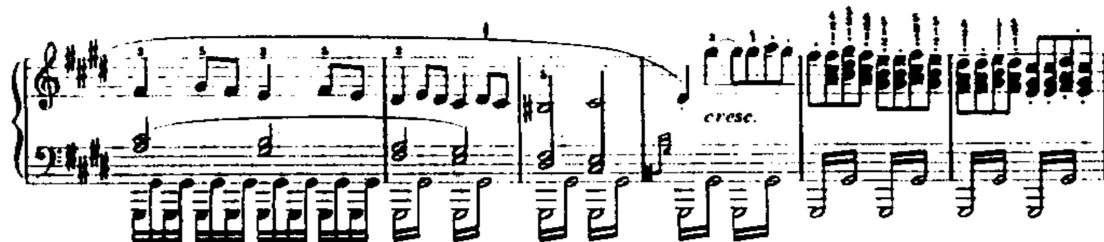
谱例　74　左手，踱十度的装饰音　Op 53 Ⅰ 270-274



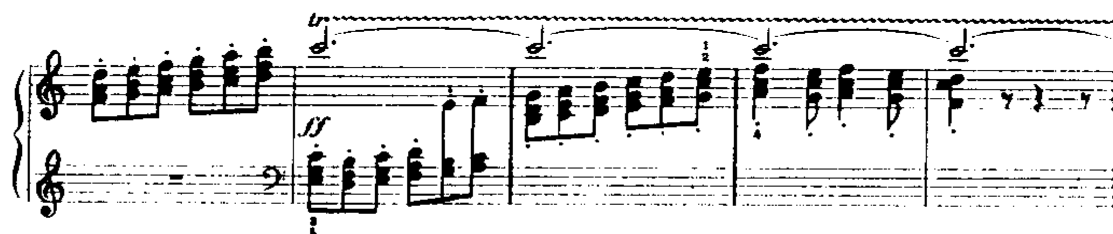
③和声和多声部演奏

和声演奏：
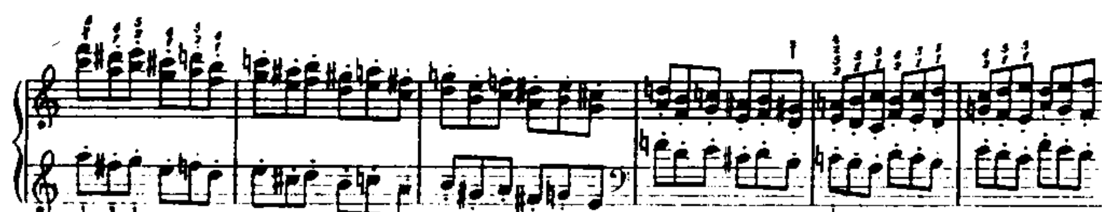
谱例　75　右手，连续的六和弦进行　Op 27-2 Ⅲ 92-93
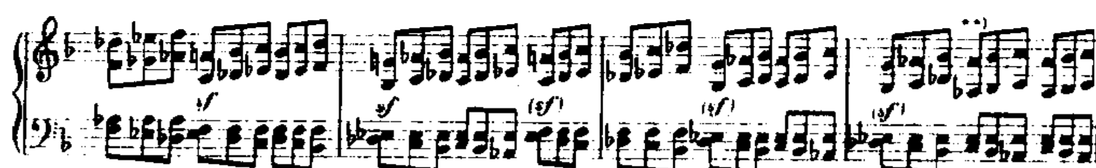


谱例　76　左手，连续的六和弦进行　Op 2-3 Ⅳ 259-261
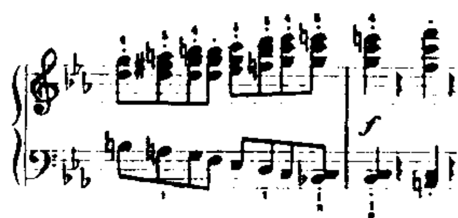


谱例　77　双手，连续的六和弦进行　Op 2-3 Ⅳ 269-278



谱例　78　双手，很长的和声连续演奏　Op 54 Ⅰ 44-49
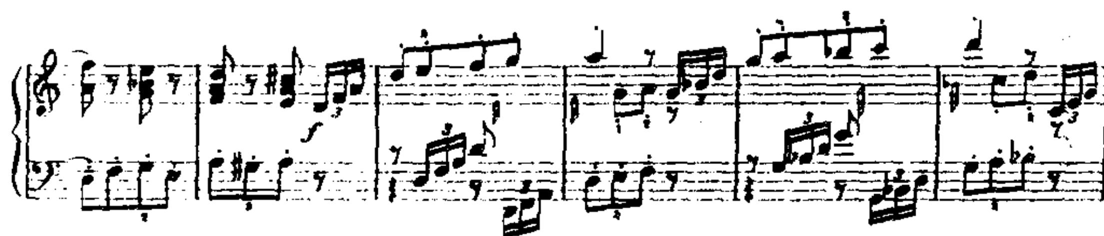


谱例　79　右手，和声连续演奏　Op 81a Ⅰ 32-34

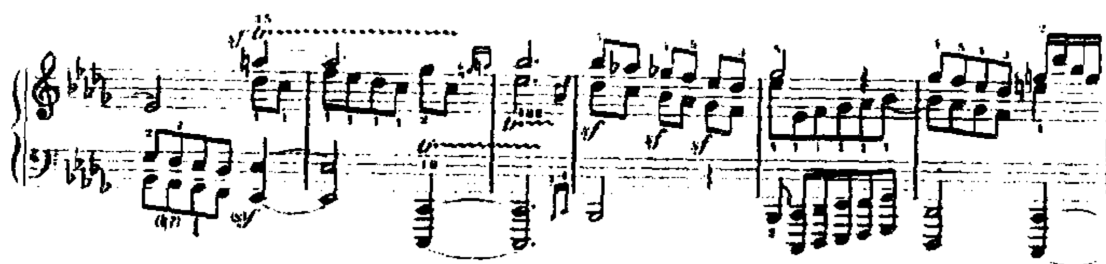


多声部演奏：
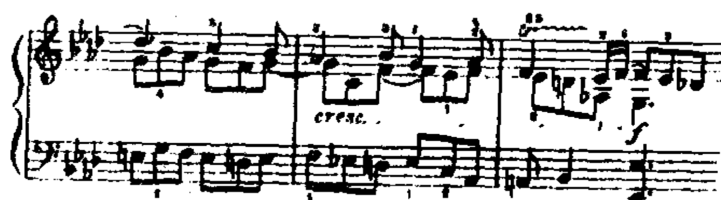
谱例　80　双手，十度　Op 2-2 Ⅰ 183-194



谱例　81　双手，颤音　Op 106 Ⅳ 111-129



谱例　82　双手，颤音　Op 110 Ⅳ 45



④大拇指的移动

大拇指直接移动：
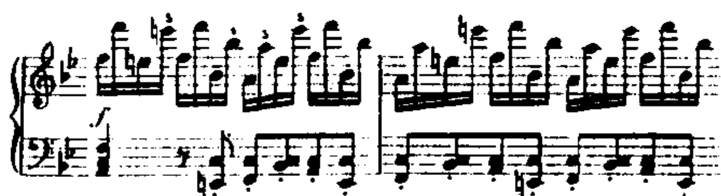
谱例　83　左手，二度　Op 2-2 Ⅰ 60-74



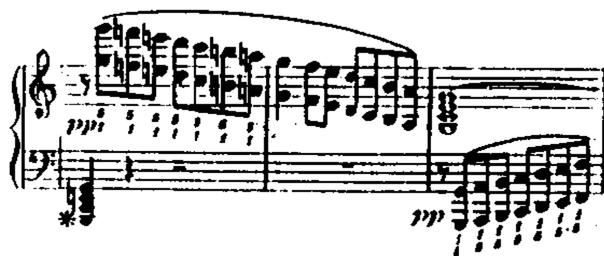
谱例　84　左手，连续和声　Op 2-2 Ⅳ 75-77



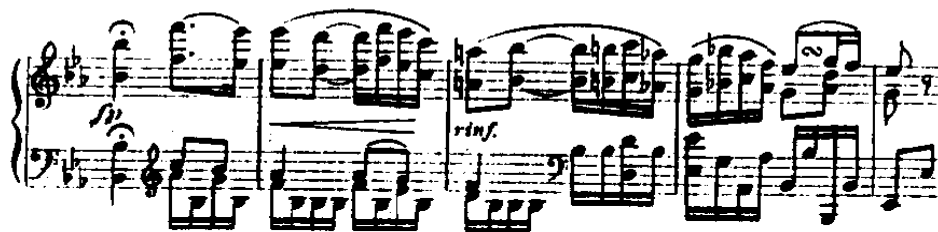
谱例　85　右手，分散八度　Op 22 Ⅰ 48-49
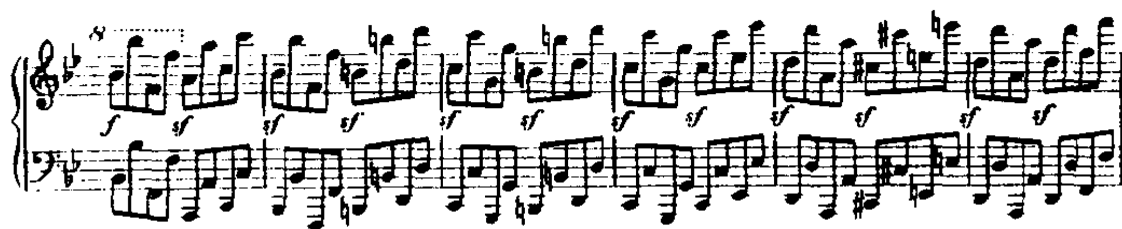


谱例　86　右手，八度音阶　Op 53 Ⅲ 464-474



谱例　87　左手，分散八度　Op 7 Ⅳ 108，149
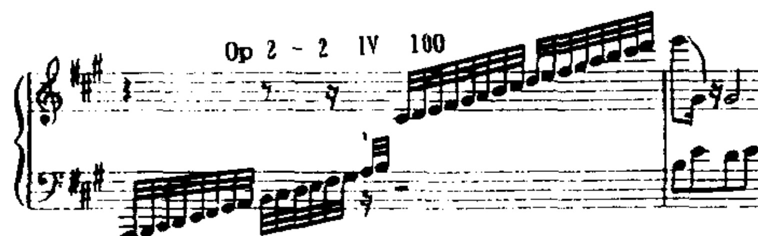


谱例　88　双手，八度连续　Op 106 Ⅰ 350-361
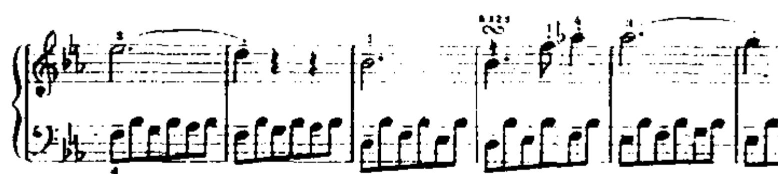


大拇指越过或钻过：

谱例　89　双手，很长的音阶　Op 2-2 Ⅳ 100
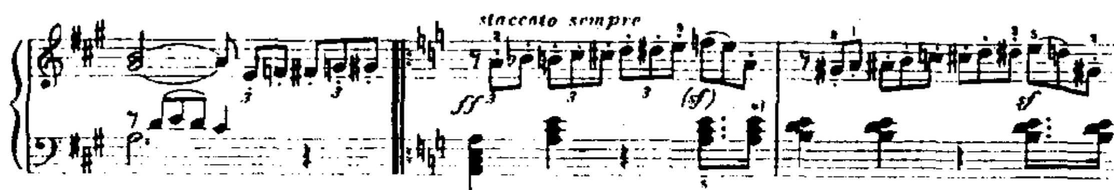


谱例　90　右手，跳跃　Op 10-1 Ⅰ 61



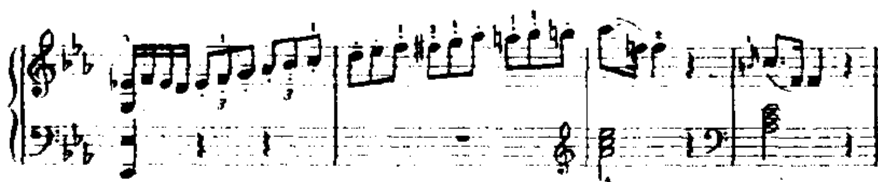
⑤手腕的紧张、松弛，转动和扭转

手腕的紧张和松弛：
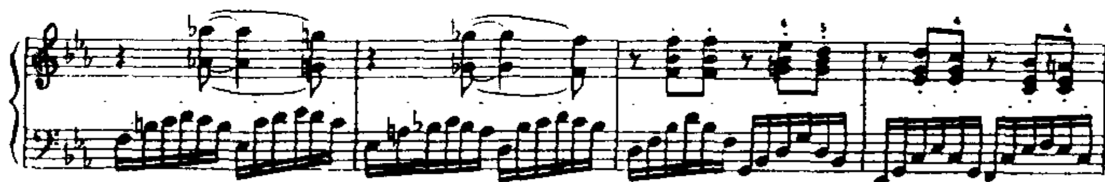
谱例　91　左手，紧张和松弛　Op 2-2 Ⅳ 57-58
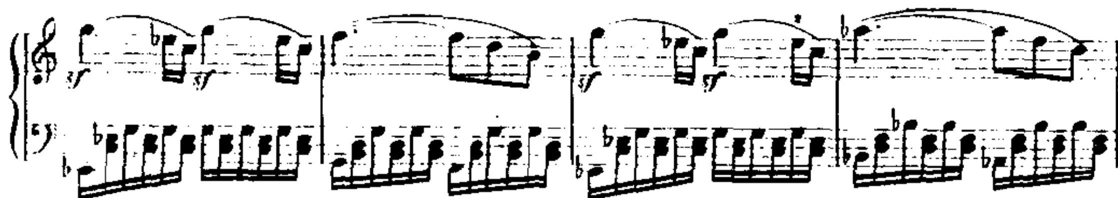


谱例 92 右手，紧张和松弛 Op 31-3 Ⅰ 10-11



谱例 93 左手，转动 Op 81-a Ⅲ 69-76



谱例 94 左手，运用和声扭转 Op 2-3 Ⅳ 228-234



2. 转调——新鲜的音乐感受

当时的批评家们批评贝多芬音乐有“奇怪的转调”或“不自然的转调”，而贝多芬自己则喜欢更多地使用三度和二度关系上的转调。这种转调在理论上说明并不难，但是贝多芬的转调并不是从理论上思考出来的。笔者认为，这是贝多芬将其得意的即兴演奏感觉引入到其音乐创作的结果。这种“奇怪”的转调方式受到贝多芬以后的作曲家们的喜爱以致学习和使用，这意味着贝多芬充当了作曲家的先驱。

作为一种新鲜的音乐感受，贝多芬使用了以前没有用过的多升降号的调号（以往的升降号大都未超出三个），而且较
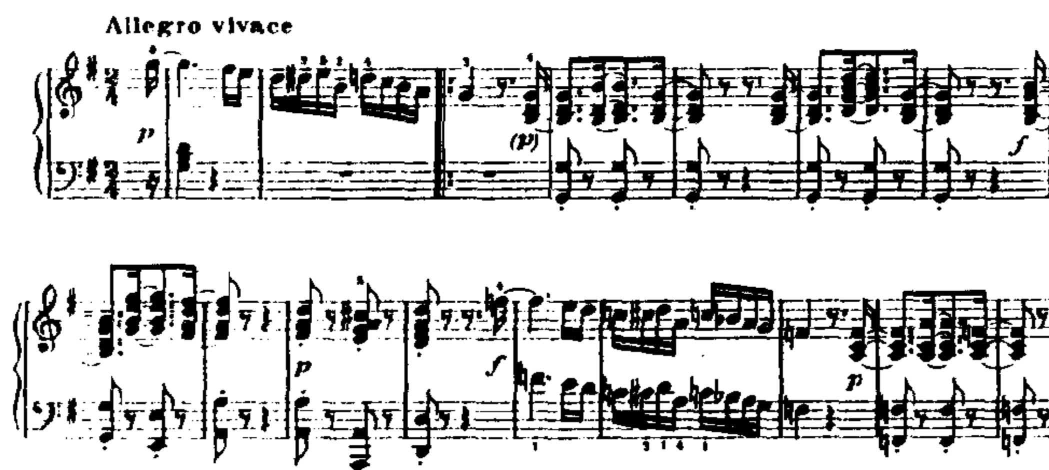
多使用了以往少用的小调，这也是贝多芬音乐的特征之一。

①二度转调
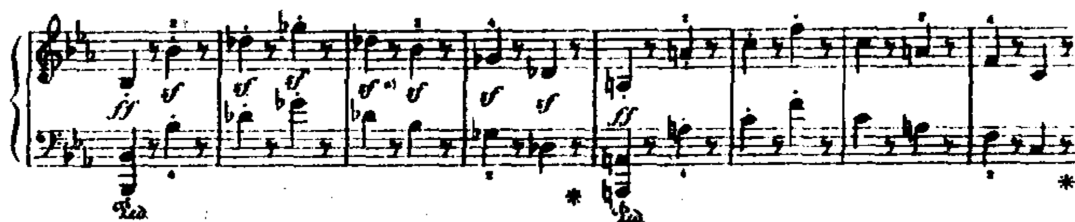
二度转调理论就是拿波里(Napoli)六和弦转调的使用或者是所谓的“导音转调”。但是笔者认为贝多芬的转调是他得意的即兴演奏感觉在理论上的应用，是即兴演奏常用的模进(Sequenz)或者“二度移调”的引用。“小二度”和“大二度”上方和下方的转调合计有四种类型，举几个实例详细说明：

移调性的二度转调：

谱例 95 Op 31-1 I 1-11 到 12-22 (G 大调到 F 大调 下方大二度的转调)
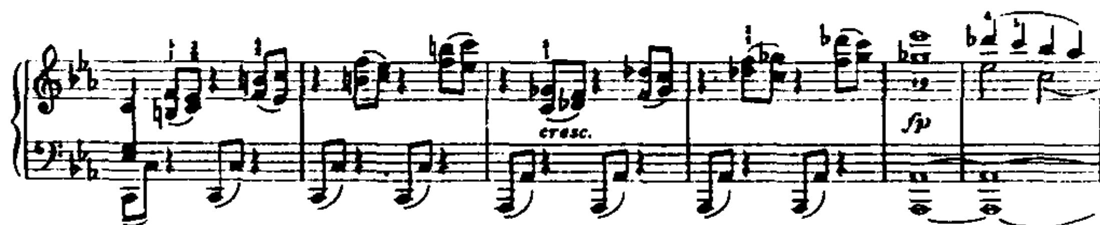


谱例 96 Op 81a Ⅱ 37-40 到 41-44 (降 G 大调到 F 大调 下方小二度的转调)

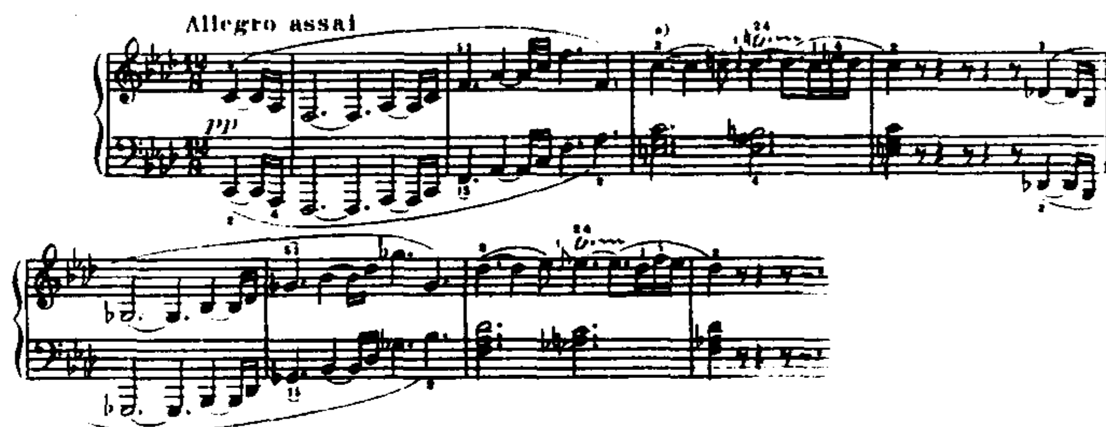


拿波里六和弦上方小二度的转调：

谱例　97　Op 10-1 Ⅱ 100-101 到 102-103（c 小调到降D大调　上方小二度的转调）
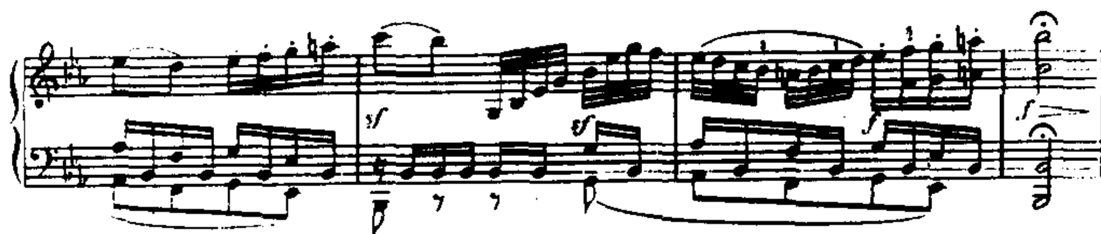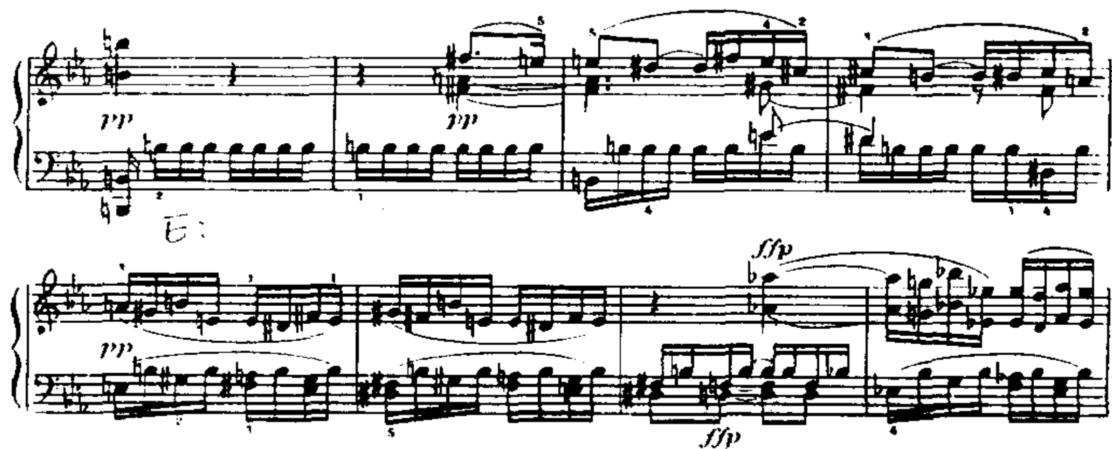


谱例　98　Op 57 Ⅰ 1-4 到 5-8（f 小调到降 G 大调　上方小二度的转调）



导音性的二度转调，车尔尼说这是“不能估计的转调”。

谱例　99　Op 7 Ⅳ 153-155-162（降 E 大调到 E 大调再到降 E 大调）
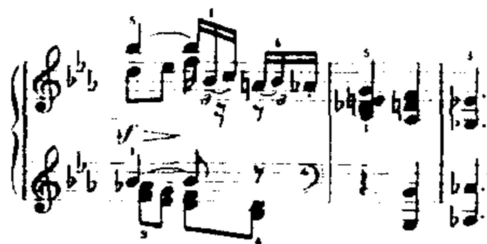




②三度转调
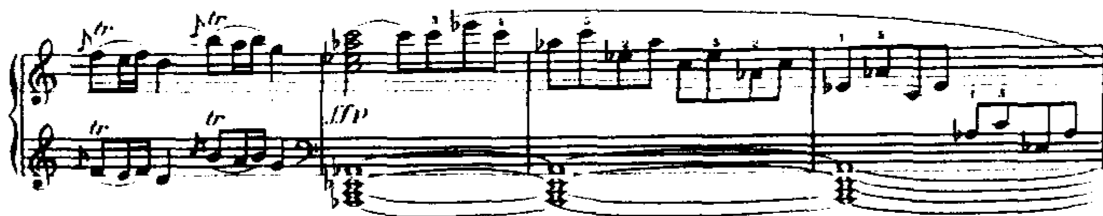
贝多芬的三度转调非常多。特别典型的有下方大三度的转调，这种转调从贝多芬初期的作品到其晚年作品，从大作第九交响曲到小品“献给爱丽斯”都可以看到。同样，这种转调理论上很容易说明，但实际上我认为这是贝多芬从即兴演奏入手，使用了“伪终止”（英文：deceptive cadence，德文：Trugschluss）和“感觉性”转调的方法。例如，作品 81a 的第一乐章 7 小节到 8 小节的降 E 大调开始到降 C 大调的转调（谱例 100）可明显地看到“伪终止”式的下方大三度转调。

谱例　100
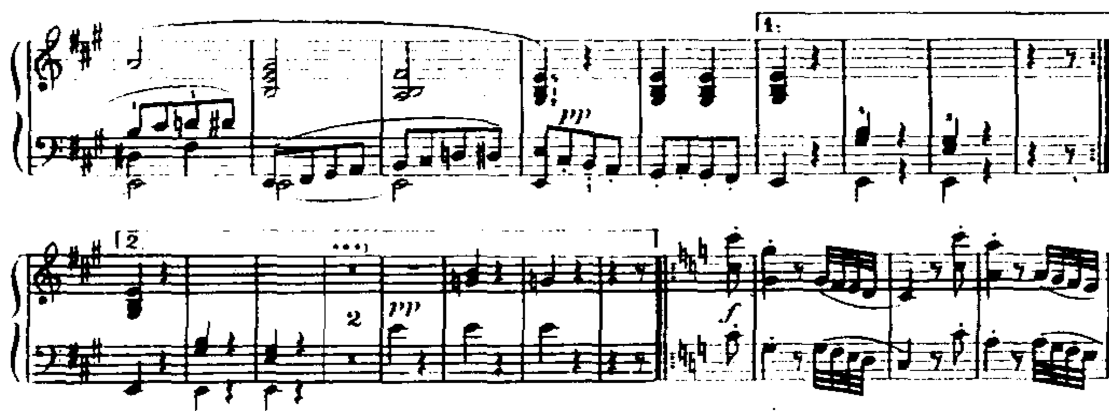


同样方式转调的作品在作品 2-3 第一乐章的 217 小节和 218 小节之间也可以看到。

谱例　101　C 大调到降 A 大调



但作品 2-2 第一乐章的展开部进入时的突然转调（116-122 小节）则是“感觉性”的转调方法。

谱例　102　E 大调到 C 大调



贝多芬也经常使用下方大三度以外的转调，如上方大三度转调、上方小三度转调及下方小三度转调等。有关于此，笔者在《贝多芬的独创性 1——三度音感的转调》（Harmonia 1993 龙本裕造）中已经作了详细说明，在此就不再举例说明了。贝多芬所喜爱的二度和三度转调，并不仅仅是上述的直

接转调，还有类似奏鸣曲结构中乐章与乐章之间的调性转换、主题与主题间的调性转换、呈示部与展开部之间的调性转换等转调方式。现将贝多芬和莫扎特的钢琴奏鸣曲（第一乐章）中的呈示部尾部至展开部起始部分的调性转换列表比较如下，从表中可以看出贝多芬是何等喜爱二度和三度的转调。

表 7

<table>
<tr><th rowspan="2">转调方式</th><th colspan="4">次　　数</th><th rowspan="2">转调关系</th></tr>
<tr><th colspan="2">莫扎特</th><th colspan="2">贝多芬</th></tr>
<tr><td>同　调</td><td>10</td><td rowspan="5">16</td><td>3</td><td rowspan="5">12</td><td rowspan="5">近关系转调</td></tr>
<tr><td>同主音调</td><td>5</td><td>1</td></tr>
<tr><td>同宫音调</td><td>0</td><td>1</td></tr>
<tr><td>属　调</td><td>0</td><td>6</td></tr>
<tr><td>下属调</td><td>1</td><td>1</td></tr>
<tr><td>下方大三度</td><td>1</td><td rowspan="2">1</td><td>5</td><td rowspan="2">8</td><td rowspan="6">远关系转调</td></tr>
<tr><td>下方小三度</td><td>0</td><td>3</td></tr>
<tr><td>上方大二度</td><td>0</td><td rowspan="4">0</td><td>7</td><td rowspan="4">10</td></tr>
<tr><td>下方大二度</td><td>0</td><td>1</td></tr>
<tr><td>上方小二度</td><td>0</td><td>1</td></tr>
<tr><td>下方小二度</td><td>0</td><td>1</td></tr>
</table>

展开部即所谓的“转调部”多使用转调实乃理所当然，但

贝多芬在受重视的呈示部主题与主题之间的“推移部”(episode)也经常使用转调，而且是连续的三度转调。其初期的钢琴奏鸣曲即有这样的实例：

作品 2-2　第一乐章

推移部：58　62　66　72　　展开部：116　124　131　149

e　G　B　#f　　E　C　bA　f

小三度转调　小三度转调　大三度转调　　大三度转调　大三度转调　小三度转调

3. 音乐的表情与表现

①速度表示

音乐的表情自巴罗克时代以来一般习惯上用音乐先进国意大利语表示，例如，Allegro（快板）原来意大利语的意思是“开朗、愉快、快乐”的表现记号。但贝多芬时代这种意味已经丧失，只是表示速度，而且，贝多芬认为用意大利语表示速度也很暧昧。因此，1817 年后，贝多芬发明了新的速度器(Metronom)表示速度，但意大利语标示速度依然并用。有趣的是，自作品 81a 开始，贝多芬使用了德语表示速度，可以想象此举令当时的人们产生多么大的惊奇。
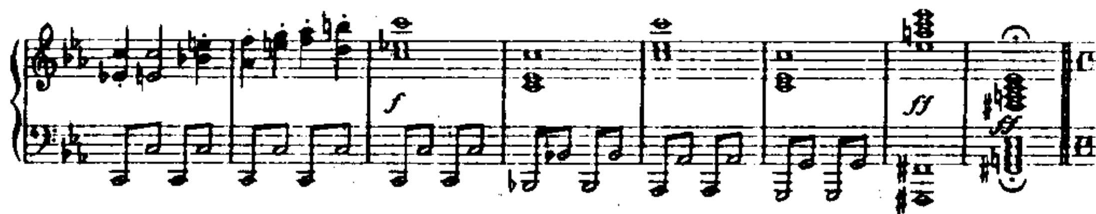
速度基本上是与“拍子”相联系来表现的，例如，2/4 拍子表示普通速度，2/2 拍子表示比 2/4 拍子慢一倍。同此理，2/8 拍子表示比 2/4 拍子速度快一倍。但是，贝多芬时代用拍子表示速度的机能已经淡化了，拍子既用于表示速度更用于表示音乐表情的方式开始出现。海顿和莫扎特只使用 6 种类
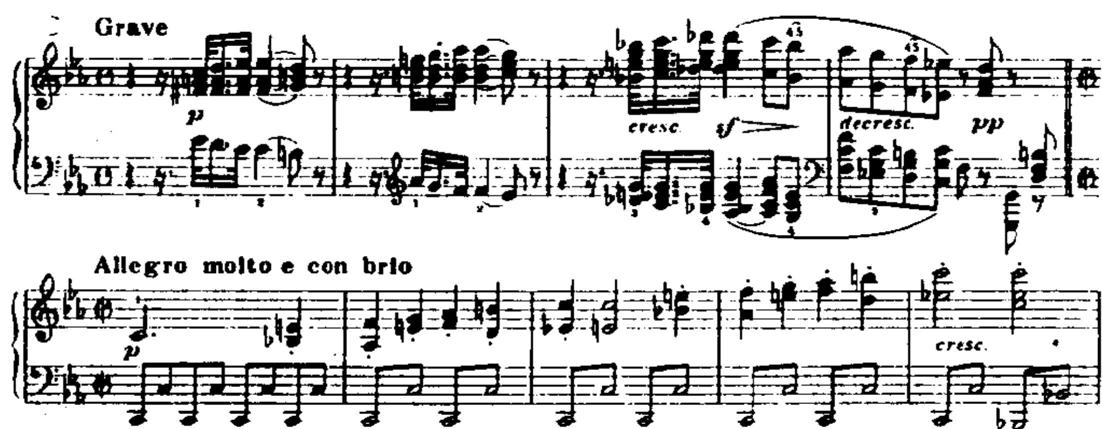
的拍子记号，而贝多芬却使用了16种类之多。特别是1812年以后即贝多芬后期时代，贝多芬音乐通过拍子表现出更细致、微妙的表情。

海顿使用35种类速度记号（Allegro和Andante等），莫扎特在这方面不太关心，只使用了22种类。而贝多芬则比莫扎特多五倍以上，使用了117种类速度记号。贝多芬对速度表现的细心专注是非常有趣的，特别是贝多芬将速度、气氛和性格等表情语言复合使用的场合很多。在贝多芬看来，原来的“Allegro con brio”（活泼、快速的）已经不够用了，因此，他加入了“ed appassionato”（更加热情）的术语。原来“Allegro”只表示开朗的意味，随着贝多芬注入了“热情”而使惯用的原有意思丧失了，以至于不引入新的表现语言就会感到不安。由此可见，贝多芬对加强速度和表情语言相结合的愿望和要求是多么强烈。当时人们即评价贝多芬为“使用了细致入微之表情的音乐家”，声称从他的音乐“可以感觉到音乐表情的深度和细微的程度”。当然，其中也不乏“太过份”的批评。

贝多芬改变了巴罗克时代以来“同一曲同一速度”的原则，导入了新的“同一曲不同速度”方法，并且对速度的表示更详细，用语种类更多。例如，他初期的钢琴奏鸣曲作品13“悲怆”奏鸣曲的第一乐章就是一例。

谱例 103





其他的例子如作品 31-2 Ⅰ（谱例 104），作品 31-3 Ⅰ（谱例 105），作品 10-1 Ⅲ 等等，不胜枚举。

谱例 104
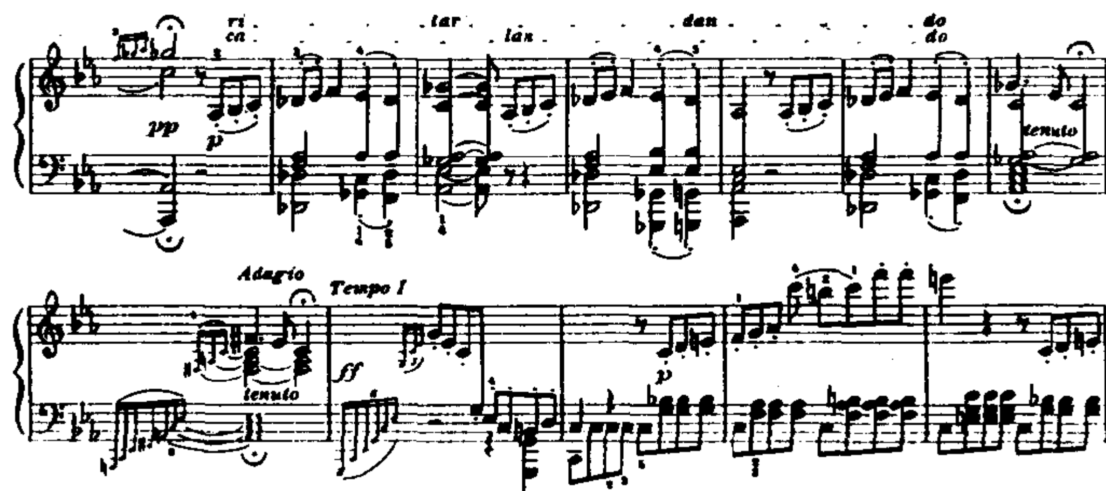
Largo
Allegro
Adagio
pp
p
cresc.
sf
p

Largo
Allegro
pp
p
cresc.

谱例 105

Allegro
ritar dan do
a tempo
p
cresc.
sf
p

谱例　106



后期作品这种倾向性则更强。例：Op 106 Ⅱ、Ⅳ，Op 109 Ⅰ、Ⅱ。笔者认为，这种“同一乐曲多种速度变化”的手法，正是批评家们所谓“音乐构思过于芜杂”之所在。

随着音乐渐慢(ritardando)，音量逐渐地减弱(decrescendo)，这种音乐表情经常可以见到。但音乐渐慢过程中音量渐次增大的表现不太常见。后期巴罗克时代的乐曲在结尾时一般采用这种表现方法（Allargando）。但贝多芬并非如此，他时常在乐曲开始或乐曲进行过程中使用这种表现方法，在一个主题里也出现过变化速度的新的表情形式。例如：Op 31-3 Ⅰ 3-6、12-15 等等(见谱例 105)。与之有关系的 Tempo rubato（弹性速度）以前已经论述过，在此就不再重复了。

②强弱特征

贝多芬音乐的强弱处理与速度的表现方式相同，既细致入微又种类多样。与海顿、莫扎特所使用强弱标记相比较，即可看出贝多芬的这一特点：
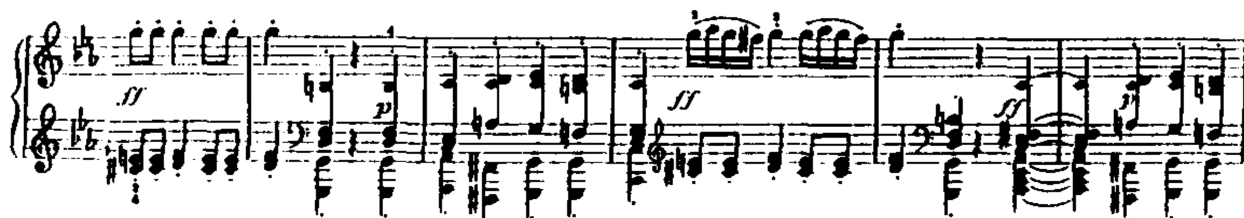
表 8

作曲家	强弱记号种类
海　顿	21 种类
莫扎特	16 种类
贝多芬	88 种类

我们在此可以清楚地看到，贝多芬使用的强弱记号比莫扎特多出 5 倍以上。尤其是贝多芬使用强弱表现时，不只限于表示“强”或“弱”，而是同其他的表情表现方法组合使用。

贝多芬音乐的强弱变化非常强烈，也非常频繁。从其作品 10-1 Ⅲ 94-97 小节（谱例 107）中便可看到这一特点。

谱例　107



由于贝多芬的音乐一般给人们的印象是“强健有力”，所以很多人认为他是强音响（f 或 ff）作曲家。实际上，贝多芬很喜欢弱音（p 或 pp）。如果将其 32 首钢琴奏鸣曲的开始和结尾处的强（f，ff，或 fp）、弱（p，pp，ppp 或 dolce）音作一统计和比较，即可看出贝多芬的弱音喜好：
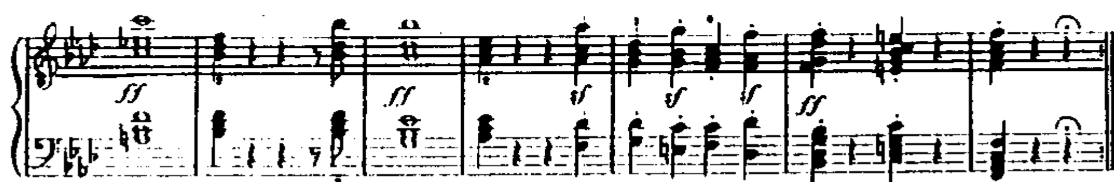
表 9

开　始　处		终　止　处	
强音	弱音	强音	弱音
7	25	19	13
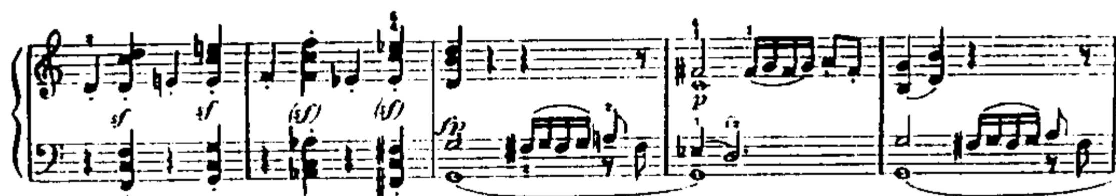
贝多芬奏鸣曲全曲终了时的强音确实很多，但是，莫扎特的强音终止与弱音终止音的比例为 16∶2，而贝多芬的强弱音终止音的比例则为 19∶13，由此可见贝多芬是喜爱弱音的。如果再看一下其 32 首奏鸣曲第一乐章终止音的强弱音比例（强音 13，弱音 19）以及中部乐章起始音的强弱音比例（3∶29）及终止音的强弱音比例（10∶22），贝多芬的这一“喜好”就更加一目了然了。

贝多芬音乐的强弱变化幅度非常广泛，强弱反差也特别大，即，突然的强音（sf，rinf）和突然的弱音（subito p）频繁出现。即使按自然节拍规律处于弱拍或弱位的地方，也经常突然加强。频繁使用突强突弱的例子可见：

谱例　108　Op 2-1　I　149-150
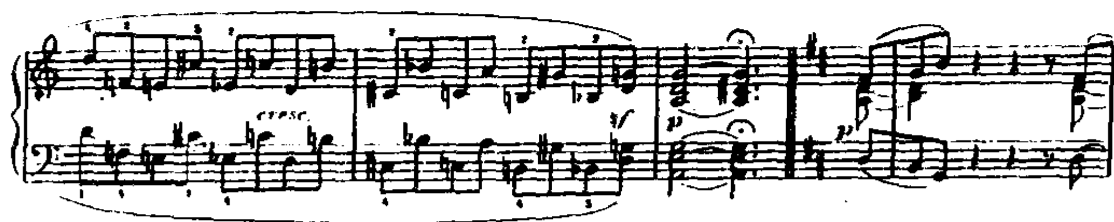


谱例　109　Op 2-3　I　127

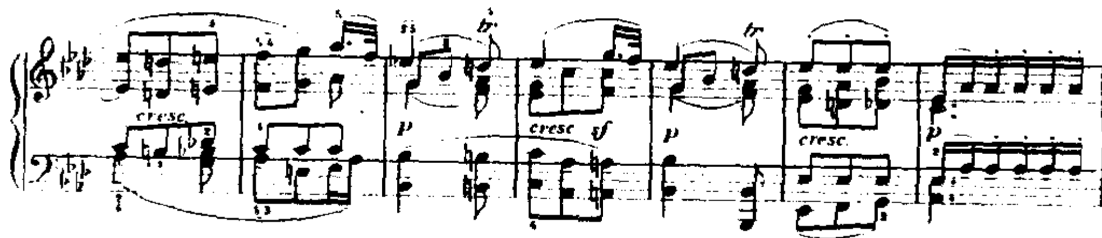


下面叙述一下与强弱有关系的贝多芬音乐之高潮表现方法。一般而言，乐曲的高潮通常经由强音逐渐递增以致到达顶点来表现。贝多芬也时常采用这种表现方法，但是，即使采用也有不同寻常的做法。例如，其作品 2-1 第三乐章的 59 小节开始到 62 小节（见谱例 46），贝多芬连续使用六和弦而达到的热情奔放的高潮效果非常成功。此外，贝多芬独自开发的真正具有其特点的强弱高潮法尤其具有个性，这一方法采用逐渐加强（crescendo）到达顶点时又突然减弱（p 或 pp）来增强音乐的紧张感。音乐逐渐增强后用强音表现高潮的方法是曼海姆（Mannheim）乐派以来的传统，但贝多芬则异乎寻常地发展变化了这一传统的高潮表现方式，进一步加强了音乐的紧张感，下面是贝多芬采用其独特高潮表现法的几个实例：

谱例　110　Op 10-3 Ⅳ 54-55
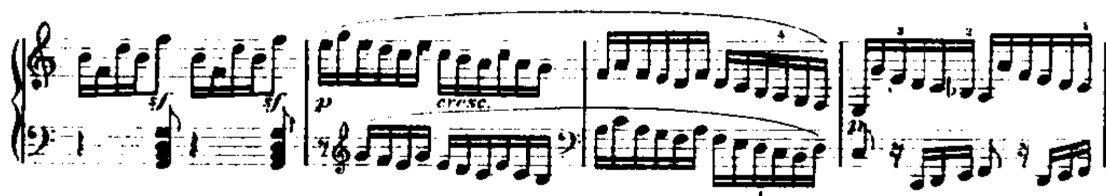


谱例　111　Op 26 Ⅰ 21-27
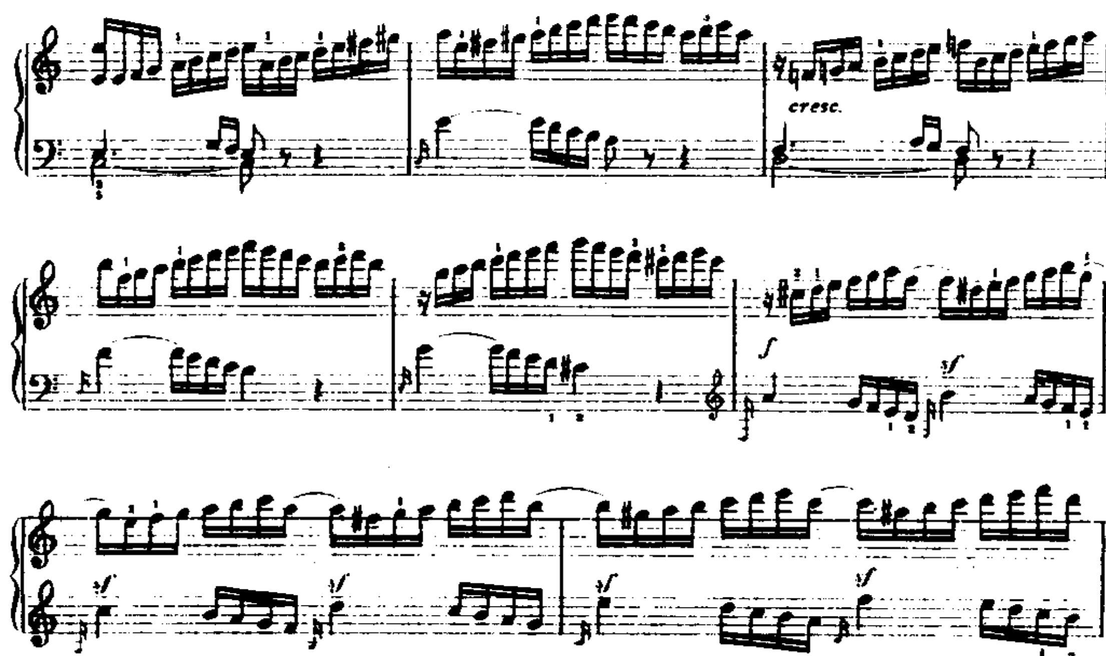


谱例　112　Op 26 Ⅳ 99-100
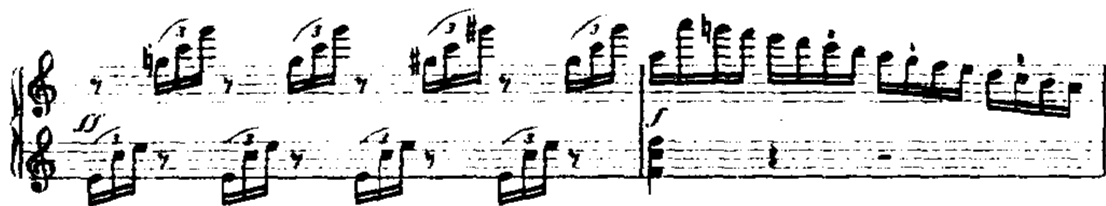


谱例　113　Op 27-1　Ⅰ　50-51



另外，贝多芬的渐强（crescendo）和渐弱（decrescendo）的使用比以前作曲家更长。长幅度渐强的实例，见其作品 53 第一乐章的 269 小节开始至 275 小节结束的渐强片断（谱例 114）。
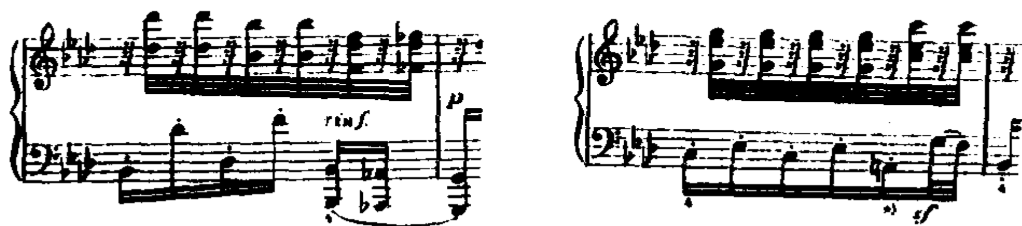




长幅度渐弱的实例，在作品 57《热情》奏鸣曲，第一乐章的终止处可以见到（见谱例 16）。

在有些需要作突然加强演奏的地方，贝多芬常用 f、ff、fp、ffp、sf、sfp、rinf 等很多记号表示。他有意识地频繁使用这些记号，目的是将微妙的音乐感受细腻地表现出来。这种细微的处理方法在当时的作曲家中并不常见，如莫扎特在表现强奏时就只使用 sf，而没有使用 rinf，但在贝多芬看来，sf 和 rinf 是有区别的，sf 只是强音，而 rinf 则是有一定长度和幅度的强音。见 Op 26 第一乐章第 86 小节与第 92 小节比较。

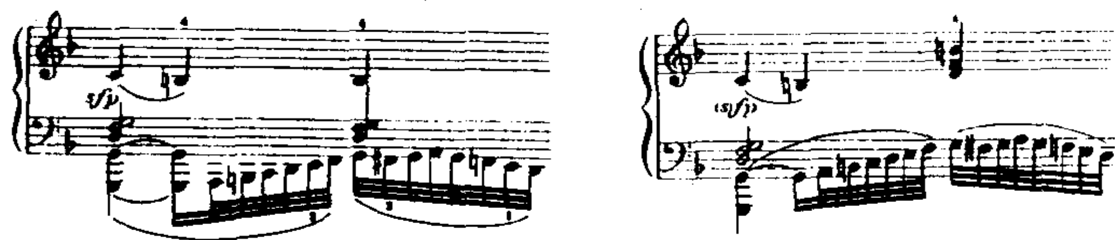
谱例　115
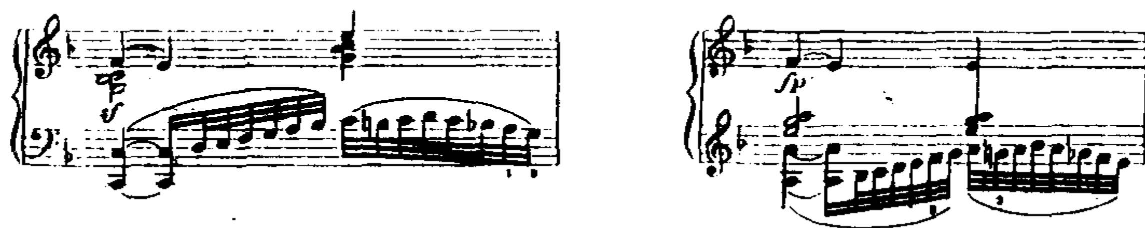


还有，sf 和 f 也是贝多芬有意识地加以区别使用的。如在作品 132 的第一章 67-70 小节处（谱例 116），贝多芬在相同的乐句作重复时用了不同的强音记号 f 和 sf（现代出版的乐谱几乎全部使用相同的记号 sf，但原来贝多芬写的是 ff f f f

p；sf sf sf sf p）。贝多芬使用 ff、f、ffp 等记号是参照普通小提琴演奏强音 f 时运弓速度而标记的，用到 sf 记号表示运弓速度更加快且要注入热情，因此，f 和 sf 是有区别的，虽然这种区别不可能在钢琴演奏上表现出来，但意识和感觉中要有这种区别，为此贝多芬在作品中有很仔细的记号，如：Op 2-1 Ⅱ 28 小节（sfp）和 30 小节（fp）（谱例 116）；55 小节（sf）和 53（fp）（谱例 117），但现代出版的乐谱中没有这种记号上的区别。

谱例 116
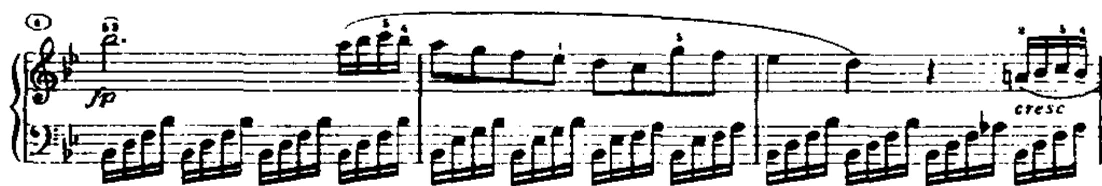


谱例 117

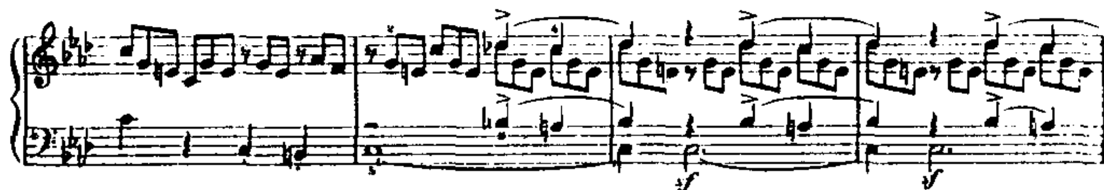


另外，贝多芬细致的强弱区别在 sf 和 fp（ffp）以及 sf 和>的使用上分别都有不同表现。前者的实例有 Op 22 Ⅰ 4，131（谱例 118）；后者的实例有 Op 2-1 Ⅳ 131-133（谱例 119）。

谱例 118



谱例 119



综上所述，贝多芬音乐的强弱表现和其速度表现一样，极为细致入微。从中可以看出，音乐的性格也因此发生了较之以前更大的变化。

以上对贝多芬音乐表现的研究，从演奏技术、转调、音乐的表情与表现等三个方面进行了叙述。关于贝多芬音乐的表现法研究，除上述的速度、强弱以外，还有旋律法、节奏法、和声法等等很多，但仅就上述三个方面的叙述，我想读者对贝多芬音乐创作上的独创性已经有了大体的理解，所以余下部分笔者就不作叙述了。概括言之，贝多芬把前人没有的新想法注入了他的音乐，细致入微地将自己的音乐感觉写在乐谱上传达给演奏者及其听众。另一方面，对自己有悖常理的创新和特有的独创性，贝多芬自己心知肚明，却唯恐人们以常识和常理去理解他的独创性而使之不能完整地表现和发挥出来，因此，我们在其残留的信件中可以看到，贝多芬对出版社随意按普通常识修改印刷他的乐谱非常愤慨，以至

于破口大骂。

（三）音乐形式与音乐结构的开发

最后简单地叙述一下贝多芬对音乐形式与音乐结构的开发。

1. 关于奏鸣曲和奏鸣曲形式的构成

贝多芬初期的钢琴奏鸣曲和弦乐四重奏与其交响乐一样，由四个乐章构成，这引起了人们的注目。但在此之后，贝多芬将乐章缩小了，一般只用三个乐章或两个乐章构成奏鸣曲，有时他也创作扩大到六个七个或更多乐章构成的音乐（例如，后期的弦乐四重奏）。为了增强音乐的自然流动感，他的一些作品在乐章间作不停顿的连续演奏，例如，第五交响曲的第三乐章和第四乐章间、作品 57“热情”奏鸣曲的第二乐章和第三乐章间等都是不停顿而连续演奏的，这样的例子可以举出很多。这种不停顿连续演奏的做法的重要性是使音乐有机地结合在一起，实现了贝多芬希望音乐自然流动的要求。所以，在这里我们可以明白，当初视贝多芬音乐为“不自然”、“人工的”批评是不正确或片面性的。

贝多芬在作曲时对奏鸣曲结构中各乐章和各结构部位（呈示部、展开部、再现部等）的长度平衡作了认真的研究。具体来说就是，将展开部和终止部进行了充实和扩大，呈示部和再现部也是如此。另外，呈示部的经过主题和终止结尾处，采用了奏鸣曲形式，导入了新的主题。正因为如此，就出现了旧式音乐家诸如“曲子过大”、“构思过于芜杂”等等的批评。

贝多芬之前的演奏家在华彩乐段通常都是任演奏者自由即兴地发挥和演奏，而贝多芬从音乐全局的平衡出发，从他的第四钢琴协奏曲开始，便将华彩乐段如作曲一样写在了乐谱之中，之后的作曲家在华彩乐段也几乎采用了同样的处理手法。在这一点上，贝多芬又一次成了后世作曲家的开路先锋。

同一乐章各结构部位如何有机地相互联系、浑然一体，也是贝多芬潜心研究的一个方面，他一改莫扎特等以前作曲家于呈示部和展开部机械性重复的手法，使音乐的进行更为流畅、自然。其例可见：Op 2-3，Op 13，Op 53，Op 106 等等。

表 10　奏鸣曲形式的反复，比较莫扎特和贝多芬奏鸣曲的基本结构

呈示部			展开部	再现部		
‖: I	Ⅴ	:‖:		I	I	:‖
主调	属调		属调	主调	主调	

		16 曲中莫扎特	30 曲中贝多芬
传统式的反复法			
第一类	‖:　　:‖:　　:‖	13	1
第二类	‖:　1:　‖2‖:　　:‖	0	3
第三类	‖:　1:　‖2‖:　1:　‖2‖	2	1
中间反复法			
第四类	‖:　　:‖　　‖	1	10
第五类	‖:　1:　‖2‖　　‖	0	8

续表 10

		16 曲中莫扎特	30 曲中贝多芬
革新式结构第六类	‖ ‖ ‖	0	7

贝多芬对奏鸣曲曲式结构所做的另一创新是，将第三乐章的小步舞曲转换成了诙谐曲。以往小步舞曲是作曲家们为了迎合维也纳贵族的趣味而插入奏鸣曲之中的。但贝多芬则从自己的音乐观出发，不想讨好贵族，而将小步舞曲从曲中删除。但是，他也不是完全地废止小步舞曲，如音乐表现需要时也时常使用，例如其第八交响曲中就插入了小步舞曲。还有，诙谐曲也不仅仅限制在第三乐章中出现，根据需要在第二乐章也可以使用，作品 18-4（弦乐四重奏曲，c 小调）和作品 31-3 即是其例。另外，必要时，小步舞曲和诙谐曲插入的部位也可以由进行曲取而代之，例如，Op 101（钢琴奏鸣曲）和 Op 132（弦乐四重奏曲）就是如此。

2. 其他结构形式上的开发

除奏鸣曲式结构之外，贝多芬对变奏曲的结构研究也很引人注目。贝多芬把以前单纯的“装饰变奏”（Ornamenting Variation）开发为新的“性格变奏”（Character Variation）式的变奏曲，例如，WoO 80（用自创主题所作的 32 变奏曲）、Op 35（“英雄”变奏曲）、Op 120（“迪亚贝利”Diabelli）变奏曲就足以证明。这里要特别说明的是，不仅是“变奏曲”，在奏鸣曲等乐章的变奏手法中，贝多芬也将其独创的音乐性

运用其中，例如，在Op 47“库罗伊扎尔”（Kreutzer）奏鸣曲和Op 18-5（弦乐四重奏曲）以及第五交响曲（“命运”）等中均可见到。说到变奏曲，一定关系到“调性”，以往的变奏曲通常不转调或较少转调，而贝多芬以超乎常人的想象，将变奏曲中的每一段都作了转调，而且使用的是统一性的三度远关系转调，如，Op 34 的变奏曲。

除变奏曲以外，笔者还要说明的是贝多芬创作的“性格小品”（Character Piece），对浪漫派的作曲家，特别是门德尔松（Mendelssohn）、舒曼（Shumann）、勃拉姆斯（Brahms）等有很大的影响，贝多芬自己把这些小品命名为“Bagatelle”，例如，Op 33、Op 119、Op 126 等。与贝多芬具有代表性的钢琴奏鸣曲相比，它们并不受人重视，但笔者认为它对后世的影响至为重要。同样，舞曲的创意性（包括小步舞曲Menuet，兰德勒 Laendler，德国舞曲 Deutsch，苏格兰舞曲Ecosaise）也成为肖邦（Chopin）、勃拉姆斯（Brahms）的楷模，例如，WoO 10、WoO 11、WoO 13、WoO 86 等等。特别是把歌剧和戏剧的附属物“序曲”改变为独立的乐曲，可以说是贝多芬一个重大的功绩，也可以说是贝多芬作为先驱者存在的价值之一。如Op 62（“柯里罗兰”Koriolan 序曲）、Op 115（“命名祝日”Namensfeier 序曲）、Op 124（“献堂式”Die Weihe des Hauses 序曲）等等。这样，本来不单独演奏的序曲，也成为独立表演和演奏的曲目，而且，柏辽茨(Berlioz)以及浪漫派作家们还模仿贝多芬开始了独立性的序曲创作。

下面，笔者想谈一谈与音乐形成有关的一个例子，即贝多芬的“战争”交响曲（见作品91，全名为 Wellingtons Sieg

oder die Schlacht bei Vittoria)。这个作品是贝多芬自认最差的一个作品，但极具讽刺意味的是，它是当时最为流行而且是获得“金钱”和“名誉”最多的作品。作品向人们倾诉着爱国情怀，市民们很容易理解音乐的内容。其音响既热烈又高昂，使人们陷入极大的兴奋之中。这首乐曲不仅使维也纳市民兴奋不已，整个欧洲也为之感到震惊。贝多芬从该作品的演奏音乐会和乐谱的出版中得到了可观的报酬。加之，他作为维也纳的荣誉市民，得到人们把他视作英雄般的尊敬与崇拜。特别是这部作品对后世产生了很大的影响，是大规模的管弦乐创作的先驱。笔者认为，斯美塔纳（Smetana）的“我的祖国”(Mordau)、柴科夫斯基(Tchaikowsky)的“1812序曲”、西贝柳斯（Sibelius）的“芬兰颂”（Finlandia）等等，都是受其影响而产生的同类音乐作品。

还有，贝多芬那些被人们认为不起眼的“歌曲”作品，实际上也充当了先驱者的角色。像舒伯特和舒曼等在歌曲黄金时代出现的代表作家们的“组歌曲”（Liederkreis）形式，就是从贝多芬的歌曲创作中受到启发而创作的，如贝多芬作品98“寄给远方的恋人”（An die ferne Geliebte），可以说是真正的歌曲创作先锋。

对于贝多芬个人来说，音乐是最重要的，所谓“不灭的恋人”、“魂的歌”是贝多芬热衷其音乐事业的内心吐露。

综上所述，贝多芬在音乐形式与音乐结构方面的开发与研究所形成的独创性，受到了人们的尊敬和崇拜，对后世产生了很大的影响。

作者简介

龙本裕造，1932 年出生于日本，是日本有影响的音乐学家之一。早年获得于日本京都大学大学院博士，一直从事音乐教学与研究工作。其研究范围涉猎广泛，计有：贝多芬音乐、音乐美学、佛教音乐、道教音乐、民谣（主要是德国和日本民谣）、音乐教育、日本音乐、西洋音乐史等。至今已在日本国内外出版著（译）作多部，学术论文 80 余篇。现任日本京都艺术大学教授，并兼任西安音乐学院等院校之荣誉教授及研究员。

赵斌（翻译），1968 年生于辽宁沈阳，分别毕业于鲁迅美术学院、日本国立京都教育大学特别美术科。现为日本京都市立艺术大学大学院美术研究科硕士研究生。

刘红（中文整理），1961 年生于湖北潜江，武汉音乐学院硕士、香港中文大学博士，香港中文大学博士后研究员，曾任教于武汉音乐学院、香港演艺学院等。现定居美国旧金山。